SILVIO BRANZI

LA XXVI

BIENNALE VENEZIANA

-1952-

BRA. II. 1. 62

COMUNE DI TRENTO
DONAZIONE SILVIO BRANZI

Gli articoli qui raccolti sono usciti nel "Gazzettino" del 14, 21 e 28 giugno, 2, 8, 22 e 25 luglio, 1 e 22 agosto, 3, 10 e 18 settembre, 1, 14 e 16 ottobre 1952.

Silvio Branzi

Sguardo alla XXVI Biennale

Questa terza rassegna del dopoguerra, che documenta l'attività artistica di ventisei Paesi, è la logica conclusione delle due precedenti, di cui per gran parte sviluppa i criteri organizzativi e l'impostazione critica, lasciando tuttavia molte porte aperte alle iniziative future

Introduzione

C'è un palchetto, nello scaffale dei nostri libri che ci piace tener sempre sott' occhio, dedicato per intero ai cataloghi della Biennale. Li possediamo tutti, dal 1895, che è l'anno della prima rassegna veneziana, al 1950, che è l'anno dell'ultima: venticinque volumetti in sedicesimo, ai quali fra poco, appena avrà finito di servirci, ne aggiungeremo uno nuovo, il ventiseiesimo, quello della esposizione che s'inaugura oggi, in mattinata, ai Giardini.

Molte letture son utili, indubbiamente, per chi, interessandosi d'arte figurativa, cerchi, com'è naturale, di chiarire in qualche modo almeno i problemi fondamentali che dall'ultimo scorcio dell' ottocento in poi lo sviluppo dei numerosi atteggiamenti e indirizzi moderni ha posto e continua a porre, con un'insistenza sempre più frequente e perentoria, davanti al nostro occhio e al nostro spirito. Utili spesso, e talvolta, forse, necessarie, parecchie di siffatte letture. Ma nessuna ci sembra così consigliabile quanto questa, che i cataloghi della Biennale permettono; nessuna così fertile di insegnamenti, così acconcia allo studio, e propizia a maturare l'osservazione, il rilievo anche casuale, la ricerca. E non perchè ce ne derivi entusiasmo o esaltazione, chè, all'opposto, essa avvilisce e scoraggia, di primo acchito, come altre mai, chi prenda timore a rigirarsi nella folla dei nomi scomparsi e nella selva delle opere morte; ma perchè, proprio di fronte a quei nomi e a quelle opere ci richiama alla temperanza e alla circospezione di un giudizio difficile, ci induce all'umiltà di un esame del quale solo il tempo potrà misurar l'esattezza.

Con occhi sereni

L'arte moderna è, sappiamo bene, quello che è: specchio, nei suoi tentativi e raggiungimenti, più o meno fedele di un tempo di crisi, in continua contraddizione con se stesso. E, dunque, come indagarla e comprenderla prescindendo senz'altro da quelle contraddizioni? E' vero, per altro, che la sentenza di Kandisky, il quale dichiara leciti all'arte tutti i mezzi quando risultino interiormente necessari, e tutti definisce peccaminosi

quando non scaturiscano dalla fonte della necessità interiore, sembra non tenerne alcun conto o, per lo meno, dissiparle tosto, automaticamente, nell'ambito delle esigenze spirituali di ciascun artista.

Ma sarà poi sempre da chiedersi in che consista codesta fonte della necessità interiore cui egli subordina la validità del mezzo, e come si ponga e determini, a quali condizioni ed entro quali limiti si palesi ed agisca. Sicchè il problema, invece di risolversi in una enunciazione che a tutta prima sembrava addirittura palmare, cade in un giro vizioso e si riaffaccia tal quale, ancora insoluto. Sta il fatto, in sostanza, che se l'arte non è tanto morale per definizione, quanto per coerenza, non potrà non ritrovare ognora nello spirito del tempo che la genera gli elementi atti a permetterle di superare quel tempo medesimo, e vivere di là da esso, nell'indipendenza di una vita autonoma. Donde la necessità per l'artista di far chiaro intorno e dentro di sè, e, fissando nelle contraddizioni cui dianzi si accennava il peso di una precisa e diretta responsabilità, conquistare a se stesso la propria consapevole misura di uomo.

Ora, a quale fonte più viva e ricca dei cataloghi delle Biennali veneziane è mai possibile rifarsi per rendere evidente un asserto siffatto? Oltre mezzo secolo di attività artistica contemporanea ha in essi una documentazione altrove non superata mai e nemmeno raggiunta. La più larga, insomma, che si possa desiderare. E che il valore di quelle rassegne appaia, oggi, per molti versi, assai discutibile, non vuol dir nulla, in quanto non s'afferma davvero che la dimostrazione qui ricercata abbia da sortire unicamente da un bilancio attivo di esse. Si afferma anzi il contrario se, sfogliando appunto le pagine di codesti cataloghi, ognuno che apra occhi sereni sulle cose dovrà piegarsi ad ammettere come i nomi che non contan più nulla compongano il folto degli espositori, e le opere cui non è più possibile attribuire valore di sorta corran via a migliaia, in una lenta

corrente che le trascina di continuo verso un mare d'oblio. Desolante constatazione, senza dubbio. Alla quale per altro aggiunge una sorta di ironica gravità il fatto che molti di quei nomi e moltissime di quelle opere destassero, quando apparvero ai Giardini, l'entusiasmo del pubblico vasto e il consenso dei critici meglio ascoltati; donde, oltre agli applausi, anche gli acquisti e i premi. Mentre ai pochi o pochissimi espositori destinati a restare non badò, nella maggior parte dei casi, che qualche ammiratore o chiosatore con scarso seguito o solitario affatto, alla cui salda certezza, al cui giudizio sicuro non da altro che dal volgere degli anni poteva venire conferma.

Che da un accerto siffatto alla negazione di ogni gusto nel pubblico e alla sfiducia nella critica il passo sia facile, potrà dedurlo chi, badando soltanto alla partitura di un dare e di un avere immediato e contingente, neghi, per implicita cecità, i risarcimenti dell'ingegno umano, le rivalse dello spirito, e consideri l'errore in se stesso, come un assoluto sempre irredimibile. Che se è un modo da valere in computisteria non lo è di certo nella critica d'arte. Dice Pascal

che « toute la suite des hommes, pendant le cours de tant de siècles, doit être considérée comme un même homme qui subsiste toujours et qui apprend continuellement ». Apprende continuamente e, per apprendere, continualmente elimina l'errore, seguitando tuttavia ad errare. Non per nulla uno studioso contemporaneo, il Ragghianti, in un suo recente libro su « L'arte e la critica », annota come nessuno sia ultimo, nessuno sia definitivo, nessuno possieda la verità, che si fa. Ed ecco, dunque, il perchè anche le ragioni prime e sostanziali degli errori dell'arte, delle sue lacune e contraddizioni, in una parola di tutti i suoi scadimenti, come del resto di ogni sua conquista, sian da ricercarsi prima di tutto negli errori e lacune e contraddizioni e scadimenti e conquiste della vita, di cui l'arte è la manifestazione più alta, e nella quale essa affonda salde radici, traendone quegli impulsi attivi che la suscitano, quegli umori e quelle linfe che la sostanziano e la crescono.

Rapporto indissolubile

Il rapporto è stretto, indissolubile. Sicchè ora, finalmente, vien naturale di chiedersi in che cosa mai gli uomini possano identificare codesta vita se non in una precisa coscienza del vivere, in una piena consapevolezza del proprio esistere dentro un'epoca che è formata da noi, anche quando ne subiamo il peso e l'ostacolo, o li vinciamo, cercando in essa il posto che ci compete, la condizione di civiltà ove l'opera nostra si realizza e si giustifica? Condizione di civiltà che vuol dire cultura, vuol dire tradizione: cultura, intesa non come acquisto fermo di un ieri depositato e inalienabile, ma come pienezza di un pensiero presente,

che va di continuo spiegandosi in una misura di valori morali ed estetici, i quali insieme seguitando e contrastando il passato, incessantemente divengono; tradizione, intesa non come pastoia, o vincolo, o norma prefissa, o schema ereditario di un modo di pensare e di agire, ma come occasione, incentivo e libertà al farsi di tali pensieri e di tali azioni, nell'ordine dei valori morali ed estetici or ora ricordati. E il problema tuttavia rimarrà in termini assai vaghi, fino a quando per codesta condizione di civiltà non sia dato affermare una categoria di giudizio atta all'avallo sul piano di un'esigenza critica attuale dei concetti di cultura e tradizione in cui essa si pone ed enuclea. E dove trovarla all'infuori di quella realtà europea, all'insorgenza della quale ci sentiamo, non ostante tutto, così profondamente impegnati? Se è vero, come ha scritto l'Argan in un penetrantissimo saggio apparso nel 1946, che anche dopo l'ultima guerra «il contrasto ideale del mondo moderno è il contrasto tra la idea di libertà, che si attua nella nazione, e l'idea di libertà, che vuole attuarsi oltre le nazioni», è vero altrettanto che realtà d'Europa significa «il pensiero di una storia in atto, il momento più attuale e drammatico dell'eterna vicenda del presente, che incalza il passato per farsi passato a sua volta». Ciò non di meno una vicenda siffatta «non avrebbe luogo se noi stessi non la determinassimo superando continualmente il dato della nostra esperienza, se quell'esercizio di critica non coincidesse puntualmente con l'azione morale». Se ne deduce come quella d'essere europei non sia una qualità nativa, ma conquistata; perchè, insomma, europei si diventa «confutando e distruggendo criticamente, punto per punto, quanto di noi, appartenendo ad una tradizione o a un passato, è una

remora all'azione presente; anche se ciò che crederemo di aver distrutto ritornerà nel presente, trasformato e rigenerato attraverso quella critica moralizzatrice, e il segno di una servitù antica diventerà il segno di una libertà nuova».

Per altro, l'intelligenza europea, ha affermato recentemente Eugenio d'Ors, è la sola che sia capace di trattare con ironia la scienza e con serietà i valori morali. Sicchè, al postutto, se la vita degli uomini aspira a travalicare i confini della nazione (e in certe forme l'ha già fatto) onde ordinarsi nelle nazioni, o almeno in un gruppo di nazioni, di univoca cultura, l'attività artistica non poteva anch'essa non evolversi nella guisa medesima, superando il limite nazionalistico per aprirsi ad un respiro europeo. Che poi (e l'ha chiarito acutamente il Brandi), come le conseguenze di un esasperato nazionalismo, più che ad approfondire i motivi della tradizione, portino a ripeterli passivamente, a risillabarli in modi sempre più ridotti e scarsi, fino a svilirli del tutto negli stagni della provincia, così le conseguenze di un esasperato europeismo o internazionalismo, invece di trar profitto dall'acquisto di nuovi motivi umani, conducano a depauperare le proprie qualità personali, e spersonalizzare il proprio mondo nativo, fino a ridur quelle e questo all'uniformità di un gergo affatto anonimo e ragunaticcio: questo è ben vero, e gli esempi che ogni giorno più ci cadon sott'occhio (e le esposizioni veneziane ce ne hanno dato un gran numero) ne sono la dimostrazione quanto mai evidente. Gli è che per l'artista rappresenta un pericolo egualmente grave tanto il constringersi in un ambiente relegato e chiuso, il quale gli impedisca di corroborare e slargare in qualche modo la sua visione, quanto lo sradicarsi con violenza dall'ambiente nativo, donde, ora per accordo e ora per contrasto, hanno tratto il primo fondamentale alimento i principi morali della sua umanità. Sicchè, tra l'uno e l'altro squilibrio, sarà da lasciare unicamente a lui, alla sua intuizione ,al suo genio, il

gesto estremo di fissare, a volta a volta, quel punto d'equilibrio in cui le due negazioni si fanno, compensandosi, affermazione nuova, autentica e inedita scoperta del mondo.

Vasto panorama

Ed ecco, per chi le consideri dentro una visuale di tal sorta, le Biennali veneziane concorrere, tutte insieme a costituire senz'altro il più ampio e vario panorama dell'arte moderna. Tutte insieme, s'è detto: in quanto, ogni mostra presa a sè, lo sappiam bene, con le manchevolezze, le lacune, gli errati giudizi, i ritardi di documentazione, ecc. ecc., che or più e ora meno le si possono imputare, non presenta, nel migliore dei casi, che momenti staccati ,non affaccia che situazioni limitate, senza esaurire compiutamente nessuna prospettiva. Ma ciò che l'una non fece, rimediò l'altra; e dove quella uscì di rotta, questa corse ai ripari, in una vicenda alterna di iniziative, le quali, se spesso cedono ad un ignavo e supino conformismo, spesso invece s'oppongono con energia alle interpretazioni ufficiali, per presentare e difendere e imporre quel « nuovo » che il gusto del pubblico è sempre tardo a riconoscere e ad ammettere. Poichè, se le funzioni della Biennale son due: una di revisione storica, e l'altra di domumentazione contemporanea: è poi soprattutto sul secondo aspetto di tale duplicità che va posto l'accento, come su quello che, restituendo alle rassegne un significato di imprescindibile attualità, le giustifica e le avalla. In una parola, è proprio a quel « nuovo », cui s'accennava dianzi, che bisogna badare. Nuovo, si capisce, nell'accezione di conquista figurativa, rispondente ad una precisa esigenza interiore, nel momento del giudizio storico che noi chiamiamo critica. E in arte ciò che non è novità nell'ordine ora detto, è sempre plagio. Anche quando (e vorremmo dire massimamente) l'opera, avendo assunto taluno dei modi facilmente reperibili nelle opere che la tradizione ci presenta, sembri

assestarsi con piena legittimità nell'alveo di essa: quasi che l'insegnamento suo stesse davvero nell'indurre l'artista alle citazioni o repliche o rifacimenti del genere, e il riporto di un dato qualsiasi, staccato dal contesto originario, non fosse già di per se stesso un astrarre dalla storia.

Vivi e morti

Insomma, quel nuovo che è vita vera, cosa nostra, del nostro tempo, intimamente rivissuta, e non d'altri uomini e di altri tempi, che viene dal profondo, e non dal di fuori; che è fantasia, e non gioco di fantasia; che è visione anticipatrice di verità, e non ripetizione di una verità già scontata ed esaurita, e che più non ci riguarda. Agli artisti del suo secolo il Fromentin diceva: «Il n'y a donc rien de nouveau? rien dans vos étables, rien dans vos fermes, rien dans vos maisons? Il fait grand vent, le vent n'a donc rien détruit? La foudre a grondé, la foudre n'a donc rien frappé, ni vos champs, ni vos bêtes, ni vos voitures, ni vos travailleurs? Les enfants naissent, il n'y a pas donc des fêtes? Ils meurent, il n'y a donc pas de deuil? Vous avez pâti, vous avez compati aux misères des autres; vous avez eu sous les yeux toutes les calamités de la vie humaine: ou decouvre-t-on que vous ayez eu un jour de tendresse, de chagrin, de vrai pitié? Votre temps comme touts le autres, a vu des querelles, des passions, des jalousies, des faudres galantes, des duels: de tout cela, que nous montrez vous?». Appunto: che ci hanno mostrato gli artisti di ieri, che ci mostrano gli artisti d'oggi? Le Biennali son lì, con la documentazione dei loro cataloghi, ad accogliere la domanda. E quanto più si risale il corso di esse, tanto, più la risposta si fa plausibile, perchè la distanza agevola il giudizio e, sfrondandolo di ogni pur involontaria faziosità o provvisoria infatuazione, le infonde via via maggior convenienza e giustezza. Si dirà che a salvare un secolo bastano pochi, pochissimi artisti veri: tanti che le dita di una sola mano non siano scarse a contarli. E per parecchi altri, più

che di raggiungimenti, converrà allora discorrere di vocazione: vera anch'essa, e necessaria a creare un tessuto di cultura, un clima di civiltà. Ma quanti, fuori di quelli e di questi, quanti che tentarono e tentano le vie dell'arte rimangono da considerare ancora in codesto bilancio? I più: lo si è detto. Cioè quel folto di espositori che già ingombrarono le mostre e ora inzeppano i cataloghi che le ricordano; coloro, insomma, che di quel nuovo che il Fromentin richiedeva, e di cui oggi tutti ci siamo resi consapevoli, non hanno dato nulla, nulla hanno mostrato. Una passività di « voci » ormai senza nome, e che tuttavia rende, col suo peso negativo, un più terso spicco alla validità delle realizzazioni altrui.

Nessuna meraviglia, dunque, che alcune Biennali recenti,

fatte esperte da un passato in tutto o quasi tutto evidente, cercassero, con un'impostazione critica rigorosa, di cui le precedenti furon prive, e che molti giudicarono perciò soltanto tendenziosa e settaria, mentre settaria e tendenziosa non era che in apparenza (ma, per altro, non sosteneva forse Baudelaire che una critica giusta, la quale abbia la sua ragione di vita e apra un più largo orizzonte, deve essere parziale, appassionata, politica, muovere insomma da un punto di vista esclusivo?), di affrontare il problema dell'arte contemporanea nei termini di una realtà attuale, ove il rapporto nuovo fra l'uomo e il tempo suo potesse esprimersi in una di-

mensione affatto immediata e pregnante. E furono le Biennali del '48 e del '50, cui s'aggiunge questa del '52, che oggi apre i cancelli ai Giardini. Nè ci si voglia imputare di pretesa partigianeria, per codesto riconoscimento all'attività instancabile di Rodolfo Pallucchini, che da cinque anni regge il peso dell'Esposizione. Lo crediamo dovuto, anche se d'ognuna delle tre rassegne riesce facile indicare le sproporzioni e gli errori. Tre rassegne, comunque, legate in uno sviluppo coerente, e volte tutte, sia nell'ambito di un recupero storico che in quello di una documentazione propriamente contemporanea, a render conto di una situazione artistica, la quale, apertasi in fine per davvero al soffio vivo della cultura europea (e come sarebbe potuto accadere altrimenti?), rispecchia, oggi come oggi, nei suoi moti più risentiti, la crisi angosciosa e drammatica in cui la nostra esistenza quotidiana si dibatte. Di una tale situazione bisognava porre, naturalmente, le premesse immediate: come si fece, appunto, nel '48 e nel '50, con le rassegne dell'impressionismo, del fauvismo, del cubismo, del futurismo, della pittura metafisica, del Cavaliere azzurro, dell'arte astratta, ecc., e le molte retrospettive; per giungere alle personali dei maggiori artisti viventi e a qualche movimento di gruppo, cui vennero accostati moltissimi altri pittori e scultori e incisori e disegnatori, per gran numero dei quali tuttavia la scelta non fu sempre felice, tanto che, soprattutto nel padiglione italiano, troppi di codesti invitati ed accettati, se proprio non sommersero in un subisso di centinaia e centinaia di opere di scarso conto gli artisti più rappresentativi, ne turbarono o ne attenuarono spesso la pronta e limpida comprensione.

Sulla traccia medesima si pone anche la Biennale di quest'anno, che continua e sviluppa ancor più il disegno dato dalle due precedenti. Sicchè, passando dal palazzo centrale, dedicato all'Italia (e dove han pure trovato ospitalità la Svezia, l'Argentina, il Brasile, il Canadà, Cuba, la Bolivia, il Sud Africa, la Norvegia, il Vietnam, il Giappone), ai padiglioni stranieri (in cui espongono la Francia, la Germania, l'Inghilterra, il Belgio, l'Austria, la Spagna,

l'Olanda, la Danimarca, la Svizzera, la Polonia, la Jugoslavia, gli Stati Uniti, il Messico, il Guatemala, l'Egitto e lo Stato d'Israele), e badando prima di tutto alle più importanti rassegne storiche, di gruppo e retrospettive individuali, vediamo fra l'altro quelle dei maestri piemontesi del secondo ottocento (Fontanesi, Avondo, Delleani e Reycend), dei divisionisti italiani e francesi (Segantini, Pellizza da Volpedo, Previati, Morbelli, Grubicy, Zandomeneghi, Boccioni, Balla, Carrà, Russolo e Severini da una parte, e dall'altra Seurat, Signac, Pissarro, Dubois-Pillet, Selmersheim - Desgrange, Angrand, Cousturier, Cross, Luce, Petitjean e van Rysselberghe), degli espressionisti della Brücke (con Heckel, Kirchner, Müller, Nolde, Pechstein e Schmidt-Rottluff), del movimento che in Olanda si raccolse intorno alla rivista «De Stijl» (Huszar, Mondrian, Domela-Nieuwenhuis, Van der Leck, Van Doesburg, Vordemberghe), di Goya (una ventina d'opere nel padiglione spagnolo), di Corot (ventisette opere allineate in una sala del padiglione italiano), di Toulouse-Lautrec (tutta l'opera grafica raccolta, invece che ai Giardini, nelle sale delle Procuratie Nuovissime in piazza San Marco), di Zandomeneghi (trentadue opere nel padiglione d'Italia), di Bourdelle (dodici opere nel padiglione di Francia), di Soutine (trentacinque opere nel padiglione centrale), di Wadworth morto nel '49 (padiglione della Gran Bretagna), di Permeke morto nel gennaio di quest'anno (padiglione belga).

Per gli artisti viventi, il panorama internazionale assume una proporzione vastissima, la più vasta che si sia mai avuta finora. E basterà qualche rapido accenno. Per esempio, nel padiglione francese son da indicare le personali di Dufy e di Léger, di Lipchitz e della Richier, le opere di Brianchon, di Hartung, di Desmoyer, di Soulages, ecc., e di alcuni incisori. In quello inglese, la personale di Sutherland, e le opere di Adams, Armitage, Butler, Chadwich, Clark, Meadwos, Paolozzi e Turnbull, che fanno corona ad una scultura di Moore. In quello austriaco, l'opera grafica di Kubin e alcune sculture di Wotruba. Il Belgio presenta una rassegna dell'espressionismo fiammingo. Gli Stati Uniti hanno allestito personali di Calder, Davis, Hopper, Kuniyoshi. La Svezia è presente con tre mostre dei pittori Kylber e Sandberg, e dello scultore Eric Grate. La Svizzera e lo Stato d'Israele hanno proceduto alla costruzione di padiglioni propri nei giardini di centro, mentre l'Egitto ne ha acquistato uno in quelli di Sant'Elena. Giappone e Norvegia tornano a Venezia dopo una lunga assenza, il primo avendo partecipato l'ultima volta alla Biennale del '30 e la seconda a quella del 28; mentre per la prima volta giungono invece il Canadà, Cuba, il Guatemala e il Vietnam. Dei Paesi d'oltre cortina è intervenuta soltanto la Polonia: la Russia invece, che tutti attendiamo con interesse grandissimo, ha respinto ancora l'invito.

La generazione di mezzo

In quanto all'Italia, lo schieramento nel palazzo centrale s'apre con un folto gruppo di artisti della generazione più

anziana, i cosiddetti maestri, rappresentati tutti con un'opera ciascuno, meno il Casorati, il Rosai e il Marini, cui son dedicate quattro grandi rassegne monografiche, per continuare, quindi, con le generazioni medie, sulle quali, appunto, la Biennale di quest'anno ha posto l'accento. E qui gli artisti invitati (la giuria di accettazione, come è noto, è stata abolita) s'aggirano sui cent'ottanta, con un numero vario d'opere (da cinque a nove a venti i pittori, da tre a cinque a sette gli scultori e i medaglisti, da due a cinque gli incisori, da due a dieci i disegnatori). Una impostazione di tal sorta ha dato luogo ad aspre critiche e destato molti malumori. Tuttavia, se sarà quistione di discutere sui nomi che i preposti agli inviti hanno scelto od escluso, bisognerà anche ammettere sinceramente che la mostra dell'arte italiana ha guadagnato in sveltezza, perdendo quell'aspetto di faticoso bazar, di vano e presuntuoso emporio di scampoli che gravava le rassegne del '48 e del '50: e il visitatore non ne uscirà più stanco e confuso e smarrito come in passato, ma a giorno nel modo migliore, sulle possibilità d'ognuno degli artisti che gli vengono presentati. E questo sarà un guadagno da goderne un po' tutti.

Senza aggiungere che, pur riconoscendo, com'è giusto, agli anziani maestri il merito grandissimo d'aver riportato l'arte italiana alla dignità di un linguaggio europeo, sciogliendola dalle pastoie in cui l'aveva costretta la triste eredità dell'ultimo ottocento, essi vanno oramai considerati per gran parte nella precisa prospettiva storica in cui l'opera loro li pone. Mentre, all'opposto, quelli che oggi agiscono sulla difficile scena dell'arte contemporanea sono quasi unicamente gli artisti della generazione media e giovanile. E ad essi, perciò, deve andare la nostra attenzione. Insieme alla nostra speranza.

COROT

Non era un ribelle, un fazioso, un settatore: anzi, odiava le manifestazioni clamorose, ogni sorta di sedizione e tumulto. Per parecchi artisti del suo tempo, un Delacroix, un Daumier, un Courbet, nutrì simpatia e ammirazione; ma non cercò di frequentarli, né del resto volle mai aderire a gruppi o cenacoli intellettuali. Preferiva vivere solo, una vita tranquilla, meditativa, a contatto con la natura o nel raccoglimento dello studio, trovando nella solitudine la sua difesa morale e l'accensione fantastica del suo mondo poetico. E per codesto mantenersi appartato dalle discussioni e dai movimenti, tutto chiuso in se stesso, lo si sarebbe detto uno spirito debole, se non avesse avuto pur lui la sua segreta «follia».

Uno spirito debole, no; se mai, accomodante e conciliativo. In quanto anche per Corot andavano risorgendo le stesse difficoltà e gli stessi inciampi che già avevano reso difficile e tormentoso il lavoro di Constable. Amando la natura, Corot amava di conseguenza il paesaggio sopra ogni altra cosa. E che alle sue spalle si stendesse, appunto, la grande pittura francese di paesaggio dei Poussin e dei Lorrain era un fatto di grande importanza, da contare per un artista che, al giusto senso della tradizione, univa il fuoco di una personalità artistica di prim'ordine, capace di creare nella piena indipendenza dei suoi moti. Tuttavia era proprio codesta indipendenza che doveva urtare la critica ufficiale d'allora; la quale intesa ad una interpretazione ciecamente ortodossa della tradizione, rifiutava senz'altro

ogni prova volta a continuarla nel solo modo concesso ad un artista vero, che è quello di tentarne il superamento in una inedita visione del mondo, pur nell'ordine di una fedeltà alla propria natura originaria. E a codesta critica, Corot, uomo mite per quanto cosciente di se stesso, non poteva non piegarsi e pagare almeno quel tanto di scotto, di pedaggio, che lo avrebbe fatto ammettere, con più o meno fortuna, fra i pittori del tempo suo.

In sostanza si piegava e pagava il meno possibile. Con tutto ciò, se è vero che le prime opere dell'artista non sono nè neoclassiche nè romantiche nè realistiche, ma impostate piuttosto secondo una concezione nuova che anticipa di cinquant'anni quella degli impressionisti, è anche vero che, non trovando questa accoglienza alle mostre, egli era costretto a presentarne alcune di diverse, eseguite nei modi tradizionali. Come avvenne, ad esempio, per il Salon del '27, ove apparve quel *Ponte di Narni*, conservato nella National Gallery of Canada di Ottawa, che il pittore aveva ricavato, secondo le regole canoniche, da quell'altro *Ponte di Narni*, oggi al Louvre, dipinto in piena libertà fra il '25 e il '26, e da considerarsi il capolavoro del suo primo viaggio in Italia. Per altro, non che alcuno non comprendesse fin dagli inizi l'originalità di Corot. Già a Roma, nel '25, il pittore Caruelle, detto Aligny, aveva sostenuto il giovane ignoto apparso allora allora nel gruppo degli altri pittori; ma forse è necessario arrivare fino agli scritti di Baudelaire per il Salon del '45, perchè una voce decisa e autorevole risuoni in sua difesa. E' Baudelaire, infatti, a proclamare come le doti che costituiscono il merito di Corot siano l'ingenuità e l'originalità, e a scagliarsi ironicamente contro i « semisapienti », i quali, dopo aver ammirato ed elogiato un suo quadro, lo trovano tuttavia

goffo e manchevole di esecuzione, e s'accordano perciò nel concludere che, in definitiva, il pittore non sa dipingere, ignorando essi come « un'opera di genio — o, se si vuole, una opera di anima — in cui tutto è ben visto, bene osservato, ben compreso e bene immaginato, è sempre benissimo eseguita, quando lo è sufficientemente ». Donde le parole ormai famose che chiariscono il pregiudizio del non finito corotiano, precisanti in proposito che « il y a une grande difference entra un morceau *fait* et un morceau *fini* »; poichè in generale « ce qui est fait n'est pas fini, et une chose très fini peut n'être pas faite du tout ». Non ostante ciò rimase ancora chi per molti anni ritenne Corot un dilettante e giudicò le sue opere dei semplici abbozzi non degni di soverchia considerazione.

Come quella d'ogni grande artista, anche l'arte di Corot è di formazione complessa, anzi tanto più complessa e varia quanto più si presenta limpida e apparentemente facile. E' noto che il suo decisivo avvio alla pittura risale al '22 (aveva allora ventisei anni), quando prese a studiare presso i pittori Michallon e Bertin, già allievi entrambi del paesaggista neoclassico Pierre Henri de Valenciennes, ammiratore del Poussin e del Lorrain. Ma poi fu in Italia, dove venne tre volte, una prima dal '25 al '28, una seconda nel '34, una terza nel '43, ch'egli seppe liberarsi a poco a poco dagli influssi e ritrovarsi nell'essenza del suo temperamento, rivelandosi attraverso una intimità della materia pittorica e una semplicità della composizione così sensibili e rifuggenti da ogni lusinga del pittoresco, quali in Francia aveva espresso solo Chardin circa un secolo prima. E già dal suo primo soggiorno fra noi Corot pensava come, dipingendo, fosse indispensabile considerare «toujours la masse, l'ensemble, ce qui nous a frappés», e non smarrire mai «la première impression qui nous a émus». Ora, osserva il Venturi, «una conseguenza importante della visione per massa degli scuri e dei chiari è la rinuncia a scegliere come primo piano del

quadro un primo piano della natura». Sicchè «col portare nel primo piano del quadro un punto lontano dalla realtà, Corot interpreta anzichè riprodurre la natura, egli partecipa alla vita impressa alle cose dalle luci e dalle ombre, anzichè riprodurre i particolari delle cose materialmente»: in una parola «compie la trasposizione delle cose in valori di vita». Un modo di vedere e di comporre che più tardi sarà adottato anche da Cézanne. Del resto — e l'ha notato Baudelaire — se un artista doveva riuscire a trattener la scuola moderna francese dal suo impertinente e fastidioso amore del particolare, esso non poteva essere che Corot, con quel largo e riassuntivo disegnare, quel dipingere più da armonista che da collorista su una gamma poco varia di toni, e quel rigore infallibile della composizione, in cui riassume la sua arte raffinata e meditatissima, ove l'insegnamento degli antichi, inteso attraverso un profondo amore per la natura, supera ogni remora neoclassica e apre decisamente la via alle espanse libertà formali che dopo mezzo secolo dovevano trionfare nelle tele rivoluzionarie di un Monet, di un Pizzaro, di un Sisley e perfino di un Cézanne.

E' un fatto che, dall'insegnamento di Poussin e di Lorrain a quello di Watteau e Fragonard (nè sono per altro da scordare certe influenze canalettiane), come principali tendenze di gusto dell'ottocento, da quella neoclassica a quella romantica, da quella realistica a quella impressionistica, tutto si ritrova nella pittura di Corot, ma tutto assunto, nei momenti migliori, senza traccia d'eclettismo, perchè risolto in uno stile unitario, ove s'afferma con spontanea naturalezza idilliaca e georgica poesia che accende l'animo del pittore.

Certo che la parabola artistica di Corot rivela momenti diversi, determinati dalle molteplici esperienze dei suoi studi e dei suoi viaggi, oltre che in Italia ,nella Francia del sud e del nord, nella Svizzera e nell'Olanda, in un passaggio coerente dai contrasti di luce e di ombra all'attenuazione di essi con lo sviluppo sempre più intenso della sfumatura: e questa trentina di quadri che la XXVI Biennale ha raccolto in una sala del padiglione italiano ,ce ne dà la misura, pur sembrandoci che il Bazin abbia forse insistito un po' troppo sulle opere del periodo giovanile invece che su quelle più tarde. Si va, comunque, dal '22 col *Portale rustico*, nella Galleria Marlborough di Londra, al '70-'74 con la *Rue des Saules a Montmartre*, nel Musée des Beaux Arts di Lione. Precisa il Venturi che l'immaginazine di Corot non è inventiva, sibbene creativa: il che è tanto esatto che fra i suoi quadri più felici vien naturale di scegliere proprio gli studi dal vero, nei quali, per un sùbito abbandono alla pura emozione, la realtà subisce una immediata trasformazione lirica e non quelli storici e leggendari in cui il riporto culturale denuncia tosto la forzatura di un innesto programmatico, per nulla sentito. E si veda la *Trinità dei Monti dalla Villa Medici* e la *Passeggiata di Poussin nella campagna romana*, entrambi del '26-'28 (Parigi, Louvre), la *Veduta di Genova dalla passeggiata Acquasola* del '34 (Chicago, Art Institute), l'*Albergo Cabasud a Ville d'Avray* del '45 (Parigi, collezione privata), il *Ricordo di Castel Gandolfo* del '65 circa e il *Campanile di Douai* del '71 (entrambi al Louvre), e qualche altro. E si vedono pure il mirabile *Autoritratto* del '35 circa (Galleria degli Uffizi) e

la *Ragazza dal giubbetto rosso* del '45-50 (Zurigo, raccolta E. G. Bührle), per confermarsi nell'opinione che, nato paesaggista, il pittore non poteva non dipingere anche la figura umana come un paesaggio, donde quell'attrazione particolare, quel fascino che esse rivelano e che, a dire di Hippolyte Flandrin, «les spécialistes n'ont jamais mis dans les leurs».

Il credo artistico di Corot era basato su due principi fondamentali: la forma e il valore di tono. Ed egli dichiarava: «les deux choses sont pour moi les points d'appui sérieux dans l'art». Non per nulla a Odilon Redon disse una volta, e molte ai suoi irregolari e scarsi allievi, come ogni anno fosse consigliabile recarsi a dipingere nel medesimo luogo, copiare lo steso albero, e non scegliere che dei soggetti rispondenti alle proprie impressioni personali, «jugeant que l'âme de chaque homme est un miroir dans le quel vient se réfléchir la nature d'une façon particulière». E ripeteva: «N'imitez ne suivez pas les autres, vous resteriez derrière eux. Je vous recommande la plus grande naïveté à l'étude. Et la divise: conscience et confiance».

Così aveva fatto anche lui, nei suoi anni felici, e spesso celatamente per l'ostilità del pubblico e della critica. Era quella la sua «follia» e, insieme, la sua libertà. Ma fu necessario che raggiungesse la vecchiaia per poterlo proclamare senza reticenze. A settantasette anni infatti, di fronte ad un suo quadro giovanile, la *Diana al bagno*, che già aveva figurato al Salon del '36, egli usciva in queste parole piene di rammarico: «Ah, in quel tempo ero costretto a tenere la mia follia per me, e a nasconderla nell'armadio. Però un bel giorno, finii per aprirle le porte, e la dolce follia se ne andò; ma il mio armadio è ancor pieno».

LAUTREC

La critica usa inserirlo nel gruppo degli impressionisti. E forse è soltanto una soluzione di comodo. Come per Gauguin e Van Gogh, i quali impressionisti non furono che in breve momento. Come per Degas, cui la tecnica impressionistica servì, quando ne ebbe bisogno, anche nel costante rifiuto all'uso del plein-air. Come per Seurat, che il fare intuitivo degli impressionisti intese bloccare, codificandolo scientificamente nella formula esatta e faticosa del divisionismo puntinista. Certo, anche Toulouse-Lautrec nacque in quel clima, e in esso crebbe e si formò, nè si potrebbe sradicarlo senza arbitrio e danno dalla cultura del tempo suo, dove occupa un posto netto, fuor d'ogni equivoco. Ma ciò che di un Monet, di un Pissarro, di un Sisley e degli altri artisti creatori diretti della rivoluzione impressionistica, guida gli sforzi e puntualizza le conquiste, quella particolare sensibilità la quale trova il suo stimolo nella luce e trasforma l'effetto di essa addirittura nel soggetto del quadro, più non tocca che marginalmente gli interessi formali del Lautrec, volto oramai ad una interiorizzazione dell'immagine che trasferisce la sua pittura in una strada affatto diversa da quella che le aveva dato principio.

Era di statura bassa, quasi nana, cagionevole di salute, sgraziato nel viso, le labbra grosse e sporgenti, la vista corta, e impedito nell'andare per due cadute giovanili che gli avevano procurato la frattura d'ambe le coscie. E tuttavia, secondo la testimonianza di Romain Coolus, « si paradoxal que cela puisse paraître, en raison de son étrange physique, Toulouse-Lautrec était séduisant ». Ma premeva-

no in lui un bisogno di vita, un desiderio d'azione, un ardore di libertà e sincerità, così impulsivi ed estrosi, da creargli intorno un alone di curioso interesse, che si mutava tosto in simpatia, chi lo udisse esprimere le sue idee con un linguaggio breve e saporitissimo, affatto personale, inimitabile, articolato frequentemente senza verbi, in motti rapidi, in frasi brevi e concise, di un'arguzia un po' acida a volte e amara, e altre volte pittoresca e gnomica e paradossale, sconcertante. In sostanza, parlava come lavorava, narra il Leclercq: «Il braquait son lorgnon sur moi, clignant des yeux, prenait son pinceaux et, après avoir bien vue ce qu'il voulait voir, il faisait, sur sa toil, quelques touches légères de peinture très délayée. Puis il déclarait pérentoire: Assez travaillé.. Fait trop beau. Et nous allions, allors, nous promener dans le quartier». Amava il suo lavoro, anche se di tratto in tratto pareva disinteressarsene, preso nei lacci di un vivere dispersivo e irregolare, che la trasmodanza del bere ed altri eccessi andavano celermente corrodendo. Lo amava con la stessa profonda e cruda intensità che metteva nella segreta aspirazione alla vita. Ciò non di meno, pur legato ad esso in codesto modo tutto particolare, nessuna disperazione lo prese il 9 settembre del '901, a trentasette anni d'età, quando nel castello di Malromé, dove sua madre lo aveva accolto circa un mese prima colpito da un attacco di paralisi, egli comprese che la morte gli era prossima. Soltanto un distaccato rammarico. E prima di spirare, disse ancora una volta: «La vie est belle».

Fosse nato uomo normale, vien da pensare che Lautrec non avrebbe probabilmente nè disegnato nè dipinto; ma seguito il padre nella vita mondana cui la nascita aristocratica lo destinava. Invece, la sua minoranza fisica lo escludeva da quel mondo, spingen-

dolo verso un altro di più agevole entratura, il mondo dei teatri e dei circhi, dei caffè e dei ritrovi notturni, popolato da una folla varia e ambigua che, richiamata dalla speranza di una rapida fortuna o accesa dal desiderio di un facile godere, disfrenava liberamente i propri sentimenti nella luce artificiale e protettrice della grande metropoli. E di codesto mondo, egli si fa, insieme, personaggio importante e osservatore acutissimo. Nella prima giovinezza, quando, malato alle gambe e costretto a trascorrere lunghi mesi seduto in poltrona, Lautrec s'era messo a disegnare, senza guida nè intenti di sorta, per puro svago dilettantesco, aveva rivelato subito una attitudine naturale tutt'altro che comune: tanto che, poco dopo, i suoi parenti, sperando che in tale lavoro egli trovasse compenso alle infermità, pensavano di mettergli accanto qualche maestro, René Princeteau dapprima, e poi Lewis-Brown e Bastien-Lepage. Dai quali però, appena in grado di potersi muovere, egli si disimpegnava, per passare nell'atelier di Bonnat e in quello di Cormon, riprendendo dal principio la sua educazione artistica. Ma da Bonnat si sente dire: « Votre dessin est tout bonnement atroce », anche se poi nessuno sa insegnargli a correggere giustamente i suoi errori; mentre da Cormon entra per lo meno in contatto coi pittori della nuova generazione, tra i quali Emil Bernard e Van Gogh, giunto a Parigi allora allora, e conosce Degas e Gauguin, e impara a studiare e ad ammirare le opere di Velasquez e Goya, di Utamaro e Ocusai, di Delacroix e Daumier, di Manet e Renoir, e di altri parecchi. Già nell'81, diciassettenne, Lautrec aveva scritto ad un amico, commentando certi suoi disegni: « J'ai tâché de fair vrai et non pas idéal. C'est un defaut, peut-être, car les verrues ne trouvent pas grâce devant mois et j'aime à les agrémenter de poils folâtres, à les arrondir et à leur mettre un bout luisant. Je ne sais si vous maîtrisez votre plume, mais, quand mon crayon marche, il faut le laisser aller ou pata-

tras... plus rien». Sicchè, vinto ben presto ogni insegnamento accademico, allorquando, dopo le lezioni d'avvio e l'alunnato presso Bonnat e Cormon, il suo maestro diverrà l'ambiente di Montmartre, Lautrec sentirà risorgere dentro di sè, in tutta la loro forza, quelle straordinarie doti di osservatore che la natura gli aveva elargito, e che adesso una tecnica più sicura e controllata gli permetteva finalmente di risolvere senza imbarazzi, con la matita o col pennello, in compiute immagini pittoriche.

E Montmartre, appunto, gli offre i modelli per il suo lavoro, ai quali egli bada d'ora in poi quasi esclusivamente. Ha uno studio all'angolo delle vie Tourlaque e Caulaincourt; frequenta con molta assiduità i cabarets notturni, legandosi coi protagonisti principali di quella vita allegra e avventurosa. Nell'89 espone per la prima volta agli Indépendants; nel '91 disegna dei cartelloni per il Moulin-Rouge; nel '93 si presenta nella galleria Goupil, dove Degas, visitata la mostra, gli dice semplicemente: «Ça, Lautrec, on voit que vous êtes du bâtiment». Ormai la sua attività è in pieno fervore, e il suo stile risulta maturo. Già Lautrec collabora all'*Echo de Paris*, all'*Escarmouche*, al *Figaro illustres*, ed anche *Le Rire*, appena fondato, si rivolge a lui per avere dei disegni. Nel '94 si reca in Olanda; nel '95 prepara le decorazioni per la *Baraque de la Goulue* alla Foire du Trône, oggi al Louvre, e quindi trascorre un breve soggiorno a Londra; nel '96 viaggia in Spagna e Portogallo; nel '97 si dedica alla litografia colorata; nel '98 tor-

na a Londra per una sua personale presso quella sede della galleria Goupil; nel '99, ricoverato in una clinica di Neuilly, eseguisce la serie del *Cirque*. Fra gli artisti del suo tempo, Toulouse-Lautrec ammirava soprattutto Degas, il quale, come lui, dimostra di preferire una forma più desiderosa di realizzarsi nel disegno che nel colore. E in sostanza, come osserva il Rewald, lo stesso libero rapporto che una volta esisteva fra Degas e Ingres, si rinnova qui per Toulouse e Degas, anche se il segno di quegli non raggiunge quasi mai la serena armonia e la classica misura che sorregge il segno di questi. E' un segno, quello di Toulouse, altrettanto approfondito, che coglie il soggetto in movimento con mirabile verità e ne riassume l'immagine in una spontanea e vibrante sintesi caratterizzatrice; ma articolato a strappi, su una sorta di contrappunto furioso che, pur trovando germinazione nel clima impressionistico, sfocia di colpo in una scrittura spezzata e impulsiva, di evidente anticipazione espressionistica, e qui dilaga libero, senza tuttavia che l'impulso soggettivo scada nei meandri del subcosciente, smarrendo il controllo della sua più ferma e genuina conquista. Il Focillon accenna, in proposito, a una «nuova definizione della forma»; e Tristan Bernard, cui la spregiudicatezza dell'artista parve una volta più bizzarria e stravaganza che altro, afferma d'aver scoperto più tardi «qu'il ne nous paraissait étrange que parce qu'il était naturel à l'extrême». Facile convincersene, chi visiti adesso la vasta rassegna che della sua produzione grafica la Biennale ha allestito nelle sale delle Procuratie Nuovissime. Le opere esposte — trecentocinquantasette in tutto — appartengono alla collezione Charell di New York, e comprendono le incisioni, le litografie, i manifesti, le copertine e i disegni. La sorprendente parabola del pittore è documentata con minuzia, in tutti i suoi momenti e

sviluppi, attraverso un periodo di dieci anni, che va dal primo manifesto per il Moulin-Rouge dell'891 alla copertina per i «Jouets de Paris» di Paul Leclerq del '901: e tutte le figure, che la mano di Lautrec è riuscita a cogliere, tornano sulla scena di quel mondo fin-de-siècle, non ombre labili e ingannevoli quali furono, ma protagonisti vivi e naturali, rievocati a descriverci il gusto e il costume di una epoca, la quale, pur lontanissima come oggi ci sembra, ha spinto egualmente la sua influenza fino a noi. Ed ecco, per citare alla rinfusa, la Goulue e sua sorella, ecco lo inglese e la modista, ecco lo esploratore e il lottatore, e Jane Avril e Yvette Guilbert, Paula Brébion e Mary Hamilton, Edmée Lescot e madame Abdala, miss Loie Fuller e mademoiselle Lender, la Debir e la Moreno, Anna Held e May Belfort, la Macarona e Cha-u-kao, Elsa la viennese e mademoiselle Pois-Pois, Valentin le desossé e l'acrobata seduta, ecc., ecc.

La particolare attenzione che Toulouse-Lautrec rivolge al demi-monde, alla vita dei cabarets e delle maisons closes, e l'acutezza con cui ne illustra i tipi, si palesa su per giù identica a quella, mettiamo, che un pittore di paesaggi o di marine rivolgerebbe ad un paesaggio e ad una marina che l'abbiano colpito e che ora intenda dipingere. Gli è che Lautrec non è per nulla nè un vizioso nè un moralista, che del vizio si compiaccia o si sdegni. Poco gliene importa, in definitiva; e il suo occhio, anche se ironico, anche se amaro, s'apre ognora sereno sulle cose. Soltanto gli importa di definire quell'ambiente come lo vede, di incidere quei volti nell'umana espressione della loro vera esistenza. Nè si nega con ciò che un certo «fuoco sociale» non gli accenda lo spirito; ma un fuoco riflesso, il quale non sprigiona nè il calore nè i bagliori che già avevano sprigionato le opere di un Goya, di un Daumier, di un Van Gogh, e che saranno presto reperibili anche in quelle di un Rouault. Lautrec è, insomma, un osservatore che non giudica: si limita a interpretare, dolo-

rosamente il più dei casi, e sempre lucidamente; e tuttavia con una partecipazione, una solidarietà che si versano in pieno nella sottile sensibilità del linguaggio grafico, senza assolvere o condannare. Di qui la sua efficacia di ritrattista grandissimo, fra i più grandi dell'arte francese. E di qui anche il còmpito in certo senso secondario che egli attribuisce al colore, del quale rifiuta ogni elaborazione e consistenza autonoma. Quel colore « disegnativo o lineare » che, in una luce fredda, quasi astratta, suggerisce più che costruire la struttura dell'oggetto, e che, secondo il Venturi, è la « scoperta », il « segreto » attraverso cui Lautrec, pur conservando alcune delle necessità formali dell'impressionismo, raggiunge una sua ideale visione assai lontana da esso. E' per questo che un distacco netto fra il grafico e il pittore non ci sembra ammissibile, per Lautrec, che in sede di pura analisi estetica, l'uno rivelandosi in funzione dell'altro, così legati e fusi, da imporre l'opera realizzata unicamente nella sua unità espressiva.

In quanto poi all'influenza che Lautrec ha esercitato sulle generazioni a lui più vicine, basterà citare l'attività giovanile di Picasso, che chiaramente e vigorosamente la rivela. E pare, in verità, assumere ai nostri occhi un significato non del tutto fortuito e occasionale il fatto che proprio nel '901, l'anno in cui Henri de Toulouse-Lautrec moriva, Vollard inaugurasse la prima mostra parigina del giovane malagueno, allora appena ventenne.

ZANDOMENEGHI

C'è un quadro, in questa mostra retrospettiva, che reca, accanto alla firma dell'autore, la data leggibilissima del 1880. Viene dalla Galleria d'arte moderna Ricci-Oddi di Piacenza, e rappresenta la *Piazza d'Anversa a Parigi*. Federico Zandomeneghi (o Zandò, come lo chiamavano nella capitale francese), che era nato a Venezia il 2 giugno 1841, lo dipinse all'età di trentanove anni, con una tecnica, per gran parte se non in tutto, nuova a lui e desueta, almeno fino allora, anche agli altri artisti operanti in quel torno di tempo. Più che ad una piazza, si pensa, guardandolo, ad una strada assai larga, fuori mano, ad un viale di periferia, alberato sulle due prode e nel mezzo, colto di sbieco, le panchine messe qui e lì, fra tronco e tronco, con gruppi di donne a colloquio, che le occupano dalla banda dell'ombra, i bimbi che giuocano al sole, una cancellata leggera intorno a una aiuola centrale, e lontano la macchia bianca di un ombrellino e quella nera di una carrozza, limitata ogni cosa da un fondale di case basse che traversa diagonalmente la tela sulla sinistra e la chiude netta sul fondo, rivelando appena, in un triangolo azzurro, il respiro del cielo.

Insomma, un paesaggio come allora se ne dipingevano tanti. Nè a stupire sarà, dunque, un motivo così solito e usuale, sibbene certo modo di esecuzione, certo fare non atteso, anche se frammentario, avvertibile soltanto in alcuni brani, ove il pittore si fa accorto di una resa alquanto inaspettata, cui i cromi puri, giustapposti in tocchi minutissimi, subito dàn luogo. Non nella zona di primo piano, a destra, che la pennellata impressionistica lega chiaramente a Monet; e neppure nelle fi-

gurette femminili, a proposito delle quali il richiamo, pur vago ed esterno che sia, sollecita tosto il nome di Renoir. Ma, se mai, è per quanto si riferisce massimamente agli alberi e alle case che l'intuizione del pittore affaccia il procedimento nuovo che si diceva: ed è quel procedimento che, verso l'83-84, farà la sua prima e ancor timida apparizione nella *Baignade à Asnières*, della Tate Gallery di Londra, basato, sì, sui contrasti di tono, ma sempre di un'arrendevolezza impressionistica, e fra l'84 e l'86 s'affermerà senza più indugi o remore di sorta, scientificamente elaborato attraverso trentotto studi dipinti e ventitrè disegni preparatori, nell'altra più famosa e fondamentale tela seuratiana, esposta con grande scandalo, nell'86 appunto, all'ottava e ultima rassegna degli impressionisti, col titolo di *Une dimanche d'été après midi à l'île de la Grande Jatte*, e oggi nell'Art Institute di Chicago. Sicchè Zandomeneghi anticipa, a rigore di date, in codesta sua *Piazza d'Anversa*, di quattro o cinque anni, il divisionismo di Seurat. E scientemente o solo intuitivamente che ciò avvenisse, è un fatto che ha il suo valore, da non potersi certo passare sotto silenzio.

Quando, nel 1874, Zandomeneghi lasciò l'Italia per andare a Parigi, aveva trentatrè anni: e quel suo viaggio doveva essere un trasferimento definitivo, poichè nella capitale francese egli rimase fino alla morte, che lo colse il 31 dicembre del 1917. Nella città lagunare, il suo alunnato s'era svolto secondo le norme accademiche, dapprima presso due suoi parenti, il nonno Luigi, oriundo di Colognola Veronese (1778-1850), e il padre Pietro, veneziano (1806-1866), entrambi scultori apprezzati al tempo loro, cui si deve fra l'altro il mausoleo di Tiziano nella chiesa dei Frari; e quindi, a cominciare dal '56, nell'Accademia di Belle Arti, con la guida di Michelangelo Grigoletti e di Pompeo Molmenti, dove, pur irrequieto com'era,

«non si annunciava certo un rivoluzionario, salvo in quel suo curioso gusto di andare a dipingere in giro, per campi e campielli» (Bassi). Ma nel '60 interrompeva gli studi per seguire Garibaldi nella spedizione di Sicilia; finita la quale passava a Firenze, vivendo per cinque anni, fra il '62 e il '67, col Signorini, il Lega, il Banti, il Borrani, il Martelli, nell'ambiente macchiaiuolo, in un clima assai più favorevole, che non quello lagunare, allo sviluppo delle sue capacità artistiche. E che siffatte amicizie e discussioni, siffatto lavoro, oltre a ripagarlo dell'ostracismo che dopo la sua partenza l'Accademia veneziana gli aveva decretato (non gli fu mai riconosciuta, infatti, la qualifica di accademico), gli giovassero parecchio, è agevole dedurlo dalla prontezza con cui riuscì a connaturarsi, appena giunto a Parigi, già libero com'era da ogni pastoia scolastica, i principi della pittura impressionistica, che proprio in quell'anno affrontava il giudizio del pubblico e della critica, nella prima rassegna di gruppo, allestita dal 15 aprile al 15 maggio presso il fotografo Nadar, al numero 35 del boulevard des Capucines, con le tele di Renoir, di Monet, di Cézanne, di Degas, di Pissarro, di Sisley, di Guillaumin, della Morisot e di altri ventidue artisti. E' vero, per altro, che delle otto mostre impressionistiche egli dovrà attendere la quarta, inaugurata nel '79, per affermare la sua partecipazione ufficiale al gruppo, ribadita poi nella quinta dell'80, nella sesta dell'81, e nell'ottava dell'86; ma è vero altresì — come ha ricordato il Longhi nella prefazione alla «Storia» del Rewald — che già nel '79 un critico serio ed acuto quale era il Martelli lo includeva fra gli impressionisti, scrivendo, nelle sue impressioni parigine, dello «Zandomeneghi nostro che, lasciando per sempre i facili guadagni agli italiani alla Veloutine Fay che intascano i tesori delle cocottes, si è messo sulla nuova via». Il che, osserva lo studioso, appare «abbastanza significativo proprio per l'intenzione di distinguerlo bene dagli altri *nostrali* facil-

mente ravvisabili in De Nittis e in Boldini». E se contro di lui rimane tuttavia «il giudizio sfavorevole di Caillebotte nella lettera dell'81 a Pissarro», in quanto egli «sarebbe stato nelle ultime mostre del gruppo una delle solite reclute incomode presentate astutamente da Degas», non è certo da considerare cosa da poco che Zandò fosse «pur l'unico italiano a stringere relazioni lunghe e cordiali con Manet, Degas, Renoir, Pissarro, Sisley, l'unico a lavorar con questi ultimi in campagna *sur le motif*, l'unico a essere stipendiato non dal solito Goupil ma da Durand-Ruel, e cioè, giova sperare, per intenti non esclusivamente speculativi».

In Italia il riconoscimento dello Zandomeneghi tardò moltissimo a venire, e la retrospettiva di trentadue opere, che l'odierna Biennale gli dedica, è da considerare, oltre tutto, un gesto di riparazione per l'insuccesso in cui un'altra mostra, pur essa assai vasta (ventisei pitture ad olio, dieci pastelli, un acquerello e quattro disegni), quella del '914, vivendo ancora l'artista, cadde ai Giardini, ad onta delle franche, coraggiose parole di Vittorio Pica che la presentava, ammettendo come il pittore sapesse «affermare una visione affatto individuale», le quali però a nulla valsero di fronte all'ostilità della critica (particolarmente contrario il torinese Enrico Thovez), che guardava ancora a Zandò come ad un rinnegato, riservando all'opposto tutti i suoi entusiasmi per le decorazioni eseguite da Galileo Chini nella sala della cupola e nel salone centrale. E il pittore, che non s'era mosso da Parigi, quasi intuendo tanta cieca avversione, amaramente scriveva ad un vecchio e fedele compagno: «Nessuno dei miei antici amici di laggiù mi ha scritto una parola sulla mo-

stra. Segno che non è piaciuta. E' inutile che torni per farmi compatire». Nè, d'altra parte, un esito decisamente migliore, non ostante il giudizio sereno di qualche studioso, può dirsi sortisse una retrospettiva tenuta a cinque anni dalla sua morte, nel '922, a Milano, presso la galleria Pesaro, dove, anche lì, il pubblico vasto, il pubblico insomma dei Sartorio e dei Tito e degli Alciati ecc., parve essersi dato una voce per disertare le sale dello «straniero». Ora, questa rassegna di oggi, un qualche chiarimento dovrebbe recarlo anche ai più ostinati, ammesso che tuttavia ne esistano. E se, con tanta acqua ch'è passata sotto i ponti, non converrà discorrere di rivelazione, sarà tuttavia il caso di restituire definitivamente allo Zandomeneghi quel credito che all'estero prima e poi infine anche in Italia la critica meglio avvertita (e non si dice la meglio ascoltata) non ha mai potuto negargli: dall'Huysmans, il quale, avverso agli impressionisti nel '76 e loro sostenitore qualche anno dopo, parlò di lui, in uno dei suoi scritti dell'81-82, come di una «recluta preziosa» del movimento, al Longhi, il quale non più di tre anni or sono lo disse «artista certamente limitato, ma, nei suoi limiti, assai più serio di De Nittis e di Raffaelli», in quanto, anche esercitando talvolta per vie traverse le sue facoltà mimetiche di Degas e Renoir, e cedendo spesso al gusto illustrativo più banale, seppe ugualmente, negli istanti migliori, attraverso una «singolare meditazione delle forme, calibrate entro la vibrazione impressionistica», anticipare quasi «certi pensieri del divisionismo seuratiano». E, appunto, quella *Piazza d'Anversa a Parigi*, dinanzi descritta e ora esposta ai Giardini, lo dimostra senza equivoci.

Del resto la rassegna, curata con molta intelligenza dalla Wittgens, chiarisce assai bene il processo evolutivo del pittore, che dalle evidenti influenze toscane, reperibili nella *Lettrice* del '66 (Venezia, collezione Furlanetto) e nella *Fine-*

stra aperta del '70 (Milano, coll. Caputo Sommaruga), passa tosto al gusto nuovo, nell'aria di Parigi, con modi ancor timidi nella *Casetta di Montmartre* del '76-79 (Milano, coll. privata), più franchi in *Madre e figlia* del '79 (Milano, coll. Piceni) non ostante certa incoerenza nello sviluppo delle due figure, e liberi del tutto nelle altre tele, dal *Ritratto di Diego Martelli* del '79 (Firenze, Galleria d'arte moderna) al *Ritratto del dottore* dell'81 (Erba, coll. Giussani), ove i cromi risultano per gran parte sganciati da ogni riferimento obbligato, dal *Palco* dell'80-85 (Milano, coll. Livio), che non sfugge la piacevolezza del motivo, alla *Ragazza al balcone* dell'86 (Milano, coll. privata), dichiaratamente divisionistica, dalla *Pescatrice* del '90 (Milano, coll. Rosa-Livio), d'influenza renoiriana, alla *Lezione* del '95 (Gallarate, coll. Giardini), dal pastello con la *Signora bionda* del '97 (Crema, coll. Stramezzi) a quello ottimo col *Profilo di donna bionda* (Venezia, coll. co. di Frattina), ecc. In sostanza la gamma dello Zandomeneghi denuncia la sua origine, rimanendo veneta, e spesso di greve peso, d'un calore affocato e avviluppante. Con tutto ciò, quello che conta in lui è l'atteggiamento della coscienza, affatto nuovo di fronte ai problemi dell'arte, che lo guida nel tentativo di risollevare la cultura pittorica italiana dalle oziosità di una consuetudine fattasi ormai provinciale, europeizzandola tramite l'estetica impressionistica, nella quale egli vede, appunto, un aspetto della restaurazione europea. E badò certamente a Renoir, a Degas e a Seurat, accettandone le posizioni più ardite, anche se poi non gli era dato aspirare a quella grandezza «per il peso d'una tradizione mirabile ma troppo incombente sulla sua personalità artistica raffinata e non potente, che intuì la necessità della liberazione e non ebbe tuttavia ali al grande volo» (Wittgens). Il che non diminuisce il valore del suo sforzo, anzi lo accentua ed esalta.

Nè saremo noi a rammaricarci che egli rimanesse italiano

a questo modo, pur nel profondo mutamento dovuto all'esperienza impressionistica, cui aderì in una nuova attitudine spirituale e psicologica, senza rinunciare alle sue qualità native. Ma poichè i limiti d'un artista son segnati a priori, e il suo merito sta nel saperli raggiungere e rispettare, bisognerà dire che Zandò li raggiunse e riuscì quasi sempre a rispettarli. E ne fu consapevole, non c'è dubbio. Anche se in una lettera dell'aprile 1914, che ci capitò di leggere recentemente, egli parla di sè in questo modo tanto umile e riserbato: «Guardando, ascoltando, discutendo, mi trasformai, e come tutti gli altri, da Pissarro a Degas, da Manet a Renoir, la mia vita artistica fu una successione di infinite evoluzioni che non si analizzano, che non si spiegano, che dipendono dall'ambiente, da circostanze particolari e delle quali nessuno può rendersi esattamente conto».

I DIVISIONISTI

Ventidue artisti hanno schierato Raymond Cogniat e Marco Valsecchi in un padiglione della Biennale, per presentarci codesto quadro della pittura divisionistica, quale essa nacque e prese sviluppo dapprima in Francia e quindi in Italia. Undici i pittori francesi: Seurat, Signac, Pissarro, Cross, Luce, Dubois-Pillet, Angrand, Petitjean, Cousturier, Van Rysselberghe, Selmershein-Desgrange. E undici gli italiani: Grubicy, Segantini, Previati, Zandomeneghi, Morbelli, Pellizza da Volpedo, Boccioni, Balla, Carrà, Severini, Russolo. E non si può negare che il panorama, per quanto ristretto e riassuntivo al massimo, appaia di molta chiarezza e sveltezza, impostato con intenti didattici, da servire dunque, nel suo complesso, anche al visitatore affatto ignaro e sprovveduto.

Quello, appunto, che si desiderava. In quanto, se l'inclusione d'alcuni altri nomi qui tralasciati, i quali, a rigore di termini son da raggruppare fra i seguaci del movimento divisionistico, avrebbe certamente allargato un siffatto compendio, non è a dirsi che l'evidenza di esso ne dovesse guadagnare in qualche modo, rendendo un disegno più aperto, una esemplicazione più limpida ed efficace. Crediamo anzi il contrario. E se mai, meglio di un'enstensione o d'un'aggiunta per tale verso, poteva giovare qualche chiarimento su taluni antefatti in cui il

divisionismo trova certe sue premesse non esclusivamente scientifiche, sibbene, vorremmo dire, spirituali, convogliate fino a noi da tempi e luoghi diversi, attraverso una vena ora sotterranea e ora affiorante nel tessuto della tradizione figurativa. Poichè, anche risaputo e inconfutabile com'è che il movimento derivi netto netto dall'approfondirsi degli studi d'ottica e dal rapido diffondersi delle teorie fisico-chimiche sulla decomposizione della luce nei sette colori dello spettro solare, sarà poi sempre difficilmente sostenibile che in quelli ed in queste esso pienamente si giustifichi e si esaurisca. Quasi che di parecchi antecedenti, e quello della pittura apparsa nei primi secoli cristiani, e quello del mosaico più antico a tessere di limitata varietà cromatica, giù giù fino ai precipui aspetti della pittura lombarda nei suoi problemi della luce, che si dispiegano in pieno dai leonardeschi al Piccio e alla scapigliatura, fosse da trascurar ogni peso e influsso, anche nel vario manifestarsi di ciascuna realizzazione, il cui problema tuttavia s'impernia assai spesso su una sorte di divisionismo istintivo, volto ognora ad una ricerca di particolari vibrazioni luminose.

Richiesta speciosa? Può essere: ma unicamente quando si voglia considerarla in rapporto alle opere di raggiunta poesia che il divisionismo ci ha dato. La rassegna della Biennale ci sembra abbastanza eloquente a tale proposito. E in effetti, tolti i quadri di Seurat e quelli di Signac, che cosa rimane mai da salvare fra gli altri di codesta mostra? Ben poco, davvero. A giudizio nostro, badando ai francesi, l'acquarello di Pissarro col *Cortile di una fattoria*, dell'887 (Parigi, collezione privata), ma non certo la tela con le *Pecore*, dell'888 (Suresnes, coll. privata); quindi qualche squarcio del *Nudo in giardino* e delle *Case fra il verde* (Algeri, Musée Nationale des Beaux-Arts) di Cross, ma non la sua *Padrona di fattoria* dell'893 (Parigi, coll. privata) o l'ambiziosa e rettorica *Ronda* dell'895 (Parigi, coll. Roudinesco) e brani della *Bagnante*, '921 (Parigi, Museo Nazionale

d'Arte Moderna), di Petitjean; e forse della *Giovane donna distesa che legge*, '907, e dei *Cocomeri*, '908, (Parigi, coll. Metthey), di Lucie Cousturier; e ancora, solo per certi aspetti, della *Tazza di latte*, '908 e del *Podere normanno*, '909, (Parigi, coll. privata), di Angrand. Ma nulla poi, o quasi nulla, di Dubois-Pillet, di Luce, di Van Rysselberghe, della Selmershein-Desgrange. E, badando agli italiani, lo Zandomeneghi col pastello della *Roussotte*, dell'888 (Milano, coll. Piceni), al posto del quale avrebbe però figurato assai meglio la *Ragazza al balcone*, dell'886, esposta nella retrospettiva di cui s'è scritto giorni or sono; e il Pellizza con quei *Panni al sole* del '905 (Lessona, coll. Carlotti), che fra le otto opere qui raccolte è di gran lunga la sua migliore; e forse il Segantini con *Savognino d'inverno* dell'888 (Milano coll. Ramazzotti Dell'Acqua) e con l'*Ora mesta* dell'892 (Genova, Galleria Durazzo Pallavicini Giustiniani), ma non con le altre tele, dove la tecnica massiccia e dura ch'egli adotta fa rimpiangere l'abbandono di quella già usata pochi anni prima nel dipingere, per esempio, *Alla stanga*, il notissimo quadro di Valle Giulia. E qui ci si arresta, poichè in quanto agli altri, lasciando da parte il Boccioni, il Russolo, il Balla, il Carrà e il Severini per le ragioni che diremo, nè la modestia del Grubicy, nè l'ammanierato sentimentalismo del Previati, nè la pesante filantropia del Morbelli hanno la forza di attirare lo sguardo e destar qualche emozione.

Sicchè, a rigore d'analisi, bisognerà concludere come il divisionismo, vagliato soltanto in se stesso, nell'ambito cioè di una resa figurativa immediata e diretta, si esprima quasi esclusivamente nella pittura di Georges Seurat, sur un tono più basso, in quella del suo collaboratore e seguace Paul Signac: creatore geniale, il primo, della tecnica nuova, e il secondo, chiaro teorico delle sue applicazioni e dei suoi sviluppi. «L' arte — affermava Seurat — è l'armonia; l'armonia è l'analogia dei contrari, l'analogia dei simili di tono, di tinta, di linee; il tono, cioè il chiaro e lo scuro; la tinta, cioè

il rosso e il suo complementare il verde, l'arancione e il blu, il giallo e il viola; la linea, cioè le direzioni sulla orizzontale ». E Signac chiariva la formulazione medesima, precisando che col metodo divisionistico il pittore è in grado di assicurarsi « touts le bénéfices de la luminosité, de la coloration et de l'harmonie, par: 1) le mélange optique des pigments uniquement purs (toutes les teintes du prisme et touts leurs tons); 2) la séparations des divers éléments (couleur locale, couleur d'éclairage, leurs réactions, etc.); 3) l'équilibre de ces éléments et leur proportion (selon les lois du contraste, de la dégradation et de l'irradiation); 4) le choix d'une touche proportionnée à la dimension du tableau ». La partenza è per entrambi impressionistica: ciò che la rassegna, appunto, documenta, per Seurat con uno dei tanti piccoli e stupendi studi preparatori alla *Grande Jatte*, dipinto fra l'884 e l'885 (Parigi, coll. privata), e per Signac con la bella natura morta della *Galletta*, dell'883 (Parigi, coll. Cachin - Signac). Ma di Seurat ecco, tosto, la *Senna alla Grande Jatte* dell'885 (Bruxelles, Musée Royaux des Beaux-Arts) e il *Porto di Gravelines* dell'890 (Parigi, coll. Grammont), in cui il sistema divisionistico si concretizza attraverso una folta giustapposizione di tocchi o punti minutissimi (donde il nome di puntinismo), perfettamente individuabili nella loro purezza cromatica per chi li osservi da presso, ma che l'occhio poi fonde a distanza in una apertura di spazi vibratili, accesi di luce e pregnanti di vita. E il rigore del metodo lento e risoluto può essere desunto da alcuni studi esposti insieme ai quadri ora citati: uno per le *Poseuses* (Parigi, coll. Renaud), uno per

la *Parade* (Zurigo, coll. Bürhrle) e uno per il *Cirque* (Parigi, Museo del Louvre), interessanti e ottimi tutti e tre, anche se non superano quello per la *Gande Jatte*. Nè passando a Signac il metodo cambia, ma si ripete con poche variazioni nelle *Lavandaie* dell'886, nel paesaggio di *Collioure* dell'887, nell'*Uscita del porto di San Tropez* del '900, (Parigi, coll. privata), e in altre opere, dove però il pittore non sempre riesce a nascondere l'abile meccanismo del suo mestiere: che a lui, in sostanza, facevano difetto le grandi qualità del suo maestro, quella concezione classica dei volumi e degli spazi, quell'afflato lirico capace di sostenersi durante tutto il lungo tempo che il dipinto richiedeva per essere portato a termine. E del resto si sa bene, a questo proposito, che anche nella produzione di Seurat le opere più felici son quelle che egli riteneva secondarie, cioè gli abbozzi e i disegni.

Come data di nascita del divisionismo francese può essere stabilito l'883, che è l'anno dell'ultima mostra degli impressionisti, alla quale Seurat esponeva la *Grande Jatte*, anche se nell'884 al Salon la nuova tecnica già era apparsa timidamente accennata nella *Baignade*. Mentre in Italia è la prima esposizione triennale di Brera dell'891 che vede presenti il Segantini, il Previati e il Morbelli con opere divisionistiche. Non cade dubbio, perciò, che la *Grande Jatte* rimanga il testo fondamentale del movimento. Che se poi, dopo quanto s'è detto, volessimo chiederci quali siano nella fattispecie i motivi più evidenti della grande differenza fra italiani e francesi, la risposta dovrebbe venir facile alle labbra, pensando come, di fronte all'alto clima culturale suscitato in Francia dalla rivoluzione impressionistica, all'Italia non restassero a vantare che le realizzazioni di ben diversa temperie della scapigliatura lombarda e del macchiaiuolismo toscano. E le opere non potevano non rispecchiar co-

desta diversità, la quale si riflette financo nell'originalità e nel tono delle chiarificazioni teoriche, chi voglia mettere a paragone il libretto di Signac, « D'Eugène Delacroix au néo-impressionnisme », edito a Parigi nell'899, e quelli del Previati, « Principi scientifici del divisionismo » e « Della pittura: tecnica ed arte », stampati a Torino, l'uno nel '906 (e il Segantini era morto da sette anni) e l'altro nel '913. Nè si scordi poi che nel '912 erano ormai uscite le *Théories* di Maurice Denis.

Nè sarà necessario aggiungere adesso come il valore dell'opera d'arte non si riassuma mai nella tecnica o nel mezzo che la realizzano, ma sia da ricercarsi nell'aura poetica, nel battito spirituale che di quelli si giovano per rivelarsi nella immagine lirica. Ora, il divisionismo appare certamente quale una germinazione delle conquiste impressionistiche, pur se ad esse s'opponga nel tentativo di ritrovare, attraverso un procedimento scientifico, quella forma che gli impressionisti avevano in certo senso corrosa e disciolta nella atmosfera. E Signac infatti, rimproverando loro una vera e propria assenza di metodo, li accusava di errare nell'applicazione del contrasto di tono. Ma subito, per un prevalere affatto intellettualistico della regola dottrinaria, ecco rompersi di nuovo l'equilibrio fra natura ed emozione che gli impressionisti erano pur riusciti a raggiungere, ed insinuarsi nell'opera, non più registrata sensorialmente, una pericolosa tendenza idealistico-sentimentale, a sfondo misticheggiante e simbolico, che già covava in antecedenza, ma senza gravi conseguenze, nella pittura di un Gauguin e d'un Van Gogh, e forse perfino nella grafia nervosa e spezzata di un Lautrec.

Di qui ad una concezione astrattiva dell'oggetto, non v'è che un passo. Tanto più che, se in un primo tempo poteva sembrare che il divisionismo fosse riuscito a ricostruir davvero la forma distrutta dagli impressionisti, nascevano ciò non di meno in quella stessa momentanea ricostruzione tutti gli elementi atti a generare un altro sfaldamento di natu-

ra diversa bensì, ma assai più sconcertante, radicale ed eversiva, che non quello precedente. E chi, anche non intendendo magari tutta l'importanza che i primi divisionisti attribuivano al lucido dominio della coscienza dell'ideazione e nell'impianto architetturale del quadro (ma il fatto è d'un valore fondamentale), osservi come, ad esempio, il puntinismo minutissimo di Seurat venga determinandosi in tocchi alquanto più larghi, quasi musivi, in qualche quadro di Signac, fino a distendersi nelle pennellate vaste e tutte ugualmente rettangolari di un Angrand, non potrà non seguire almeno nel suo processo tecnico più evidente il nuovo sfaldamento che si diceva.

Quello, in ultima analisi, che prelude al fauvismo del '905, e, ancor più, al cubismo del '907 e al futurismo del '910. E' per ciò che nei futuristi accolti alla rassegna della Biennale — il Boccioni del bozzetto per la *Città che sorge* '909 (Milano, coll. Mattioli), il Carrà del *Notturno in piazza Beccaria*, '910 (Milano, coll. privata), il Severini dell'*Espansione della luce*, '912 (Londra, coll. Zwemmer), il Russolo e il Balla —, sarebbe uno sbaglio vedere degli attori diretti del movimento divisionistico, mentre non sono in realtà che dei seguaci casuali, che vi si legano per l'unico fatto d'aver accolto la scomposizione dei colori in funzione del dinamismo plastico da essi ricercato.

Piemontesi dell'800

«Una mostra che dichiari in esteso la tenace fedeltà della cultura pittorica piemontese al tema poetico capitale dell'ottocento europeo, come fu il paesaggio nei suoi vari aspetti: prima romantico, poi naturalistico, infine impressionistico, è compito da non potersi realizzare meditatamente che a Torino, per cura e scienza di ricercatori piemontesi». Son le parole con cui Roberto Longhi apre, nel catalogo della Biennale, la presentazione della rassegna storica di questi quattro artisti del secolo scorso, che lui stesso e Vittorio Viale hanno magistralmente allestito. E i pittori scelti, il Fontanesi, l'Avondo, il Delleani e il Reycend, ci sembrano dir molto o moltissimo in proposito, anche se, come avverte il prefatore, lo smilzo gruppo «non intende offrire più che un avvio al miglior apprezzamento, in sede internazionale, di uno degli impegni artistici più nobilmente sostenuti e meglio connessi all'ottocento italiano».

Dunque, un'«occasione preliminare» alla vasta rassegna qui sollecitata, che forse fra non molto Torino si farà un dovere di mettere in piedi. Intanto, a badare ad Antonio Fontanesi (1818-1882), il maggiore e più anziano dei quattro, si capisce d'un subito come il suo romanticismo sia da intendersi nell'accezione meglio aperta della parola, in rapporto a un sentimento vero, di là d'ogni limite provin-

ciale, grettamente regionalistico dell'arte; chè, anzi, a chi voleva una pittura o lombarda o piemontese o toscana o napoletana, egli ne contrapponeva una nazionale, alimentata con ansiosa e pur vigile intelligenza a quelle fonti internazionali che l'affinità elettiva gli faceva più certe. Uno sforzo lungo e assiduo, il suo, bisogna dirlo, e di conquiste tutt'altro che rapide: in quanto se le prove fornite, fra il '[illegible] il '47, a Reggio Emilia, sua città natale, con la decorazione di alcune case e specie coi dipinti per il caffè degli Svizzeri, possono interessarci soprattutto come documenti di padronanza tecnica, e poi soltanto intorno al '60 che egli riesce ad affermare i primi accenti sicuramente propri, i quali, dal *Mattino* del '56 e dal *Mulino* del '56-60 vengono precisandosi nel *Vespro* e nel *Cielo grigio* del '60-65 (tutti a Torino, nella Galleria d'Arte Moderna), su alcuni motivi fondamentali, assunti oltre l'incidente naturalistico, nell'ambito di una emozione evocativa e trasfiguratrice, ove il piglio personale già domina ed assorbe il modulo acquisito.

Aveva ventinove anni quando, nel '47, egli lasciava Reggio; e, fin da allora, due forze contrastavano in lui, due impulsi o richiami diversi, cui sempre cedette nella sua vita. Da un lato, la volontà di portare, come uomo consapevole del momento storico che gli italiani stavano maturando, un generoso contributo alla creazione di una patria unita e indipendente; dall'altro, il desiderio vagheggiato di un lungo raccoglimento, tra meditativo e contemplativo, a contatto con la natura, onde penetrarne in solitudine quel senso profondo e universale che sentiva necessario alla pienezza dell'immagine pittorica. Così, dal '47 al '49 sono i fatti politici e militari ad interessarlo: e lo troviamo a Torino, a Genova, a Milano subito dopo le Cinque Giornate, e nei franchi tiratori del Manara allo scontro di Castelnuovo Veronese, e nei garibaldini alla campagna del Vare-

sotto. Poi, ripreso a dipingere, nel '50 è a Ginevra, in contatto con la scuola di paesaggio che vi prospera, e specie con quell'Alexandre Calame, di Vevey, che viene considerato come il maggior rappresentante della pittura alpestre dell'ottocento in Isvizzera, e fu fecondissimo, se non sempre felice, nel raffigurare scene percorse da impetuosi torrenti e sconvolte da furiose tempeste, ma del quale, meglio che gli olii, s'apprezza oggi qualche bozzetto e disegno. E a un siffatto incontro altri ne seguirono poco di poi: quello, per esempio, con gli artisti francesi del movimento romantico-naturalistico, quando nel '55 andò a Parigi per visitare la Esposizione Universale, ove conobbe le opere dei pittori di Fontainebleau, e riguardò il Corot, che già aveva avvicinato qualche anno prima a Ginevra; o quello con Augusto Ravier, il pittore lionese a cui, sul '58, si strinse di calda amicizia nel Delfinato, e che, dedicatosi particolarmente all'acquarello, doveva raggiungere, variandone di continuo i procedimenti, una tecnica in certo senso precorritrice del fare impressionistico. E ognuno che aggiunga a siffatti rapporti e scambi la conoscenza dei Lorrain e dei Ruysdael, dei Constable e dei Turner, ecc., per lui fondamentale, può figurarsi tosto quanto, in quegli anni, tutto ciò giovasse alla sua maturazione. Ma ecco, nel '59, la seconda guerra d'indipendenza, e il Fontanesi di nuovo a Torino, sottotenente nel XXI di linea dell'armata regolare. Però, due anni più tardi egli torna a Parigi, e quindi nel '65 va a Londra, nel '67 è a Firenze dove lavora nello studio di Cristiano Banti, nel '68 a Lucca direttore e professore di figura in quell'Accademia, nel '69 a Torino insegnante di paesaggio all'Albertina, nel '76 addirittura in Giappone presso una scuola di Tokio, e nel '78 ancora a Torino, dove muore quattro anni dopo, sessantaquattrenne.

In una vita così irrequieta e mutevole, piena di viaggi e di incontri, Fontanesi rimase sostanzialmente un solitario, ad onta del favore anche grande che talvolta gli arrise. Ciò non di meno, pur vero com'è che i motivi paesistici che egli trattò poterono essere gli stessi per tutti, quali infatti tante volte essi furono, non è

men vero che, in Italia, anche assumendo aspetti diversi od opposti addirittura, e si pensi ai veneti e ai toscani, quella pittura sembra muovere, almeno spiritualmente, per gran parte da lui, dalla trasognata malinconia delle sue visioni calde di luce pesante e aperte alla commozione schietta di uno spazio sicuramente plastico, ove l'assunto sempre vigile della determinazione formale, riportando ogni stimolo ed ogni eco ad un essenziale problema espressivo, garantisce, magari con complicata laboriosità di soluzioni, l'indipendenza del suo lavoro dai facili scadimenti nell'ammanierato e nel letterario. E ne sono esempi quanto mai probanti alcune tele qui esposte: *Alla sorgente*, del '70-75 (Torino, collezione privata), e *L'aprile*, del '72 (Torino, Galleria d'Arte Moderna), o, ancor meglio, la *Bufera imminente*, del '74 (Carignano, coll. privata), la quale, riprendendo il motivo della tela nella raccolta Cartotti F. Lessona, lo approfondisce in stesura definitiva, e la *Solitudine*, del '76 (Torino, coll. Tournon), tanto vicina al lavoro precedente, ed altre ancora, fino a quel *Sole calante sulla palude*, dipinto due anni prima della morte (Torino, Galleria d'Arte Moderna), nell'immediatezza rapida e felice del quale vien fatto di pensar l'artista quasi desideroso d'esprimere se stesso nei modi di una nuova e più accesa libertà formale. E non si tratta che di un momento, poiché, in vero, il Fontanesi, come ha scritto acutamente il Cecchi, cerca di continuo, attraverso un assiduo sforzo di semplificazione di ridursi ai fondamentali elementi espressivi, non senza una severa monotonia, e forse qualcosa di aspro: ed «è la specie del suo sentimento che, insieme all'altezza, lo fa solitario; ed isola l'opera in una maestà cupa e dirupata».

Per quanto di natura diversa da quella del Fontanesi, non par dubbio che Vittorio Avondo (1836-1910) abbia trovato nel reggiano uno dei suoi maestri. Parecchio più giovane di lui, lo conobbe a Ginevra, quando vi si recò, appena quindicenne, per frequentare la scuola del Calame, ove rimase quattr'anni. Ma, nel '55, eccoli entrambi a Parigi, attratti dall'Esposizione Universale. E se in Isvizzera il giovane torinese aveva potuto sviluppare certe sue innate doti di disegnatore, in Francia erano i paesisti del '30 a scioglierlo d'ogni insegnamento accademico, e a rivelarlo a se stesso anche come pittore. Il Corot e il Daubigny, soprattutto, colpirono la sua attenzione, così che, insieme al Fontanesi, divennero tosto i suoi maestri: e a Roma, nel lungo e attivo soggiorno che seguì il viaggio a Parigi, si direbbe li tenesse sempre presenti nel dare le sue opere migliori. Certo che non sono da ricercare in lui nè i fermi impianti del Fontanesi, nè quelle sue tormentate elaborazioni tecniche. Dipinge in tono minore, volto a cogliere del paesaggio più le sensazioni delicate e fragili che non gli aspetti solenni, le architetture severe: come nel *Paesaggio della campagna romana*, del '60 (Roma, coll. Rovere Demichelis), nella *Campagna presso Gattinara*, del 67 (Torino, Galleria d'Arte Moderna), in *A Lozzolo*, del '70 circa (Roma, coll. Tatti Rovere), ecc. E il suo discorso non sfugge a qualche sostenuta inflessione prosastica, anzi se ne avvantaggia attraverso quegli accenti che inducono il Longhi a designarlo come una sorta di sottile compensazione fra i « due volti contigui del paesismo piemontese », da ritrovarsi l'uno nella « poesia del vero » della scuola di Vanchiglia e l'altro nella « prosa del vero » della scuola di Rivara.

Con Lorenzo Delleani (1840-1908), partito pittore «storico» e convertitosi al credo naturalistico intorno all'80, piglia il sopravvento nel paesismo piemontese l'impressione rapida, sbozzata sul vero nell'urgenza di un sentimento immediato e, vorremmo dire, visivo, senza suggerimenti mentali o

altre complicazioni immaginative. *Al mare* dell'81 (Lessona, coll. Cartotti), la *Veduta di Colonia* (Pollone, coll. Piacenza), il bellissimo *Molo* (Torino, coll. Antonicelli Germano), e il *Porto di Rotterdam* (Torino, coll. Fornaris), tutti dello '83, son qui fra le opere sue più convincenti. Usa una pennellata tra di macchiaiuolo e di impressionista (e, appunto, i primi echi dell'impressionismo francese giungevano in Italia giusto allora); ma il tocco, pur vigoroso e modulato dei paesaggi e delle vedute, si fa poi spavaldo in alcuni bozzetti narrativi, e cede a un gusto quasi folcloristico del colore acceso, di pasta grassa, che bada agli effetti di un vero il quale non è più vero, schiavo come spesso rimane della pura contingenza. E saran questi i momenti da mettere in passivo al Delleani, chi voglia riconoscer validi gli altri, cui soltanto egli deve la sua salvezza.

Enrico Reycend (1885-1928) chiude il quartetto, e sarà per molti una sorpresa, avallata, anche questa, da Roberto Longhi con un recente studio critico e il dono di un bel gruppo di dipinti alla Galleria d'Arte Moderna di Torino, dove non ne esisteva, crediamo, che uno solo, la *Campagna canavesana* del '91, ora esposto a Venezia insieme ai nuovi finora ignoti: i *Due alberi nel piano d'inverno* dell'80-90, i *Dintorni di Torino* e la *Piazza alberata con case e chiesa* entrambi dell'85-90, il *Porto di Genova di notte* e *In giardino* del '90, la *Donna in rosso e bimba in bianco* del '900, e alcuni altri. E la rivendicazione ha una sua particolare importanza in quanto, pur risultando la grande poesia dell'impressionismo indispensabile per riconoscere le qualità più elette del pittore, egli rimane ugualmente «subalpino»: e può restarlo, conclude il Longhi, «proprio perchè la cultura paesistica piemontese è cosa ben più seria e connessa di quanto comunemente si dice; a mio parere, anzi, in tutto il nostro ottocento, la più costantemente elevata».

Gli espressionisti

Dei pittori che documentano qui, per la recente storia dell'arte tedesca, il gruppo cosiddetto del Ponte (die Brücke), due sono morti da alcuni anni, Otto Müller nel 1930 ed Ernst Ludwig Kirchner nel 1938, mentre gli altri quattro, l'Heckel, il Nolde, il Pechstein e lo Schmidt-Rottluff, vivono tutti, il secondo e il terzo ormai di là dalla settantina, il primo e l'ultimo in procinto di toccarla. Ma saranno da considerarsi tutti insieme, in quel che li lega e accomuna nel breve periodo fra il '905 e il '913, durante il quale la Brücke venne fondata e svolse la sua attività a Dresda, e si sciolse a Berlino, dove gli artisti s'erano all'ultimo trasferiti.

La personalità di maggior spicco è senza dubbio quella del Kirchner, nato nel 1880, anche se fra l'opera sua e dei suoi compagni non è sempre possibile stabilire un netto distacco. A diciott'anni, dopo aver visto il Dürer, egli tentava le prime incisioni su legno, e a ventidue le prime acquaforti. Nel frattempo studiava architettura a Dresda, e la conoscenza delle incisioni di Rembrandt lo determinava ad una assidua ricerca grafica, cui sempre, per tutta la vita, egli dedicò un'attenzione vivissima, senza stanchezza. Si aggiunga, a questo, la curiosità per le teorie sulla divisione dei colori, destata in lui da un'esposizione di dipinti impressionistici e neoimpressionistici, allestita a Dresda nel '902, presso la galleria Arnold; la

scoperta, sul '904, nel Museo Etnografico di codesta città dei legni scolpiti dagli indigeni delle isole Palaos, e dell'arte negra; l'influsso di alcune mostre di Van Gogh e Gauguin, aperte, sempre presso la galleria Arnold, fra il '905 e il '910; la conoscenza del movimento fauvistico e il contatto con qualche protagonista di esso (il Van Dongen, ad esempio, che divenne membro della Brücke nel '908); e in fine, per non dir d'altro, l'avversione ad ogni indirizzo accademico tradizionale, e il desiderio ardentissimo di ridestare l'arte tedesca dal provincialismo conformista in cui era caduta, per restituirla, rinnovata nello spirito europeo, alla sua vera funzione: e s'avrà facilmente un'idea degli interessi culturali che, agitando lo spirito del Kirckner, ne promuovevano e determinavano le iniziative. In effetti, il vero fondatore della Brücke fu lui, con la collaborazione dello Heckel e dello Schmidt-Rottluff, cui s'aggiunsero tosto il Nolde e il Pechstein, e da ultimo anche il Müller.

Nella prima fase del suo lavoro, quella che dagli inizi del secolo al '909 si svolge a Dresda, e da questa data allo scoppio della guerra mondiale del '914 a Berlino (la seconda fase, quella di Davos, chiusasi col suicidio del pittore, pur importante com'è per certi dipinti che lo situano nel rango di alcuni interpreti del mondo alpestre, quali il Koch, il Calame e l'Hodler, e per certe ricerche da accostare al Picasso neocubistico, è già fuori dall'espressionismo iniziale), il Kirchner risente in maniera del tutto manifesta la suggestione dei fauves, apparsi pur essi insieme a Parigi, nello stesso anno che a Dresda veniva fondata la Brücke. A dir vero, l'attività d'avvio degli espressionisti fu massimamente grafica; del '906, appunto, è il primo Album con incisioni originali, del '907 il secondo, del '909 il terzo, del '910 il quarto, mentre nell'autunno del '906 si apriva a Dresda-Loebtau la prima rassegna del gruppo e nell'inverno la seconda, sempre con delle incisioni. Ma già nel

'904 il Kirchner aveva fatto dei tentativi per sganciarsi dal colore naturalistico, nella guisa stessa dei fauvisti, ai quali però la trasposizione del colore e la sua liberazione da ogni riferimento obbligato veniva direttamente dalla lezione di Gauguin e di Van Gogh. Kirchner non aveva dietro di sè nulla di simile cui riferirsi, sicchè il suo ricorso al fauvismo sorge naturale in quel clima fervido d'esperienze, che ravvivava allora la città di Dresda. E, in proposito, si vedano, qui alla Biennale, quanto apertamente i dipinti del *Variété* e del *Porto di Francoforte*, entrambi del '907, lo rivelino, dimostrando come il fatto non sia da ritenersi casuale e momentaneo, se lo stesso rilievo ricorre quasi invariato per la *Scena di strada a Berlino* e le *Due donne al lavabo*, del '911-16, e per la *Strada con tre donne*, del '912, nella quale ultima è inoltre palmare il ricordo di Van Dongen. E la sua opera grafica risponde assai bene a quella pittorica. In sostanza, l'impegno del Kirchner era volto, sì, ad una pittura, per così dire, della grande città, ma resa quasi attraverso una formula tipo, di rappresentazione trasposta e in certo senso geroglifica del reale. L'intelligenza acuta e duttile lo portò a crearsi una posizione preminente nel movimento espressionistico. E se oggi egli ci appare forse il meno tedesco, nell'accezione più chiusa e limitativa che il vocabolo può assumere, dei fondatori della Brücke, gli è che in lui fu ognora vivo il desiderio di non estraniarsi dalla cultura europea. Per la quale ,anzi, avrebbe voluto apparire, almeno in Germania, un anticipatore di qualche moto, come prova l'ingenuo tentativo, cui ricorse negli ultimi anni, di antidatare alcune opere della giovinezza, rimaste in suo possesso.

Tedesco, invece, cioè legato alla tradizione con nodi più saldi, si rivela Erich Heckel, nato tre anni dopo il Kirchner, nel 1883, col quale s'incontrò a Dresda fin dai primi anni del secolo. Anche lui studiò architettura nella Scuola tecnica superiore, e del Kirchner fu, con lo Schmidt-Rottluff, un collaboratore attivissimo. Seguiva ancora un'arte provin-

ciale, tranquillamente romantica, quando entrò nella Brücke, come rivelano le sue silografie del '905; ma tosto il nuovo ambiente incita anche l'Heckel a rinnovarsi, tanto da spingerlo in talune incisioni fino a risentire addirittura qualche influenza della grafica d'un Lautrec. La litografia della *Fanciulla*, che risale al '908, lo prova abbastanza bene. Ma dovette essere una suggestione passeggera, se tosto torna a trionfare nella sua arte, pur rinnovata, il fare aspro e duro che più gli era proprio. Il che avviene anche nelle pitture: e qui, appunto, solo nel quadro dei *Bagnanti*, del '911, potrebbe vedersi una vaga eco di Gauguin, mentre in tutti gli altri, i *Due uomini al tavolo* del '912, per esempio, o la *Testa di donna* del '913, o la *Primavera in Fiandra* del '916, ecc., l'Heckel rivela pienamente, attraverso colorazioni basse e una forma secca, incisa talvolta più che dipinta, e sempre angolosa, la sua vera natura. E allo Heckel è forse da accostarsi Otto Müller, nato nel 1874, nell'opera del quale i toni mortificati e le squadrature della forma (le *Due ragazze con gatto*, l'*Autoritratto con nudo allo specchio*, la *Coppia in una bettola*) appaiono quasi geometrizzate e intese ad una costante ricerca di ritmo. Ma il Müller, per altro, non venne ammesso in seno alla Brücke che nel '910, quando qualcuno dei fondatori l'aveva già lasciata da un paio d'anni. Emil Nolde, ad esempio, che, nato nel 1867, ne fu il membro più passionale e visionario. Frequentata a Monaco, nell'898, la Scuola d'arte di Friedrich Fehr, un anno dopo era a Parigi all'Académie Julian. Scultore in legno dapprima e quindi incisore, la pittura doveva assumere in lui aspetti fra grotteschi e macabri, cui non sembrano estra-

nei tanto gli ardimenti del primo Cézanne, ove il chiaroscuro pesante accentua la forma, sconvolgendola in accezione espressiva, quanto l'esempio di Ensor, che egli conobbe nel '912, e l'influsso del quale è reperibile in alcune nature morte e nei quadri religiosi. Una violenza brutale lo spinge a deformare su di un disegno abbreviato, che i colori esaltano fino all'allucinazione e le biacche lumeggiano e illividiscono in una funebre spettralità (*Primavera a Buchenwald*, *Eva* e sopratutto *Morte di Maria Egiziaca* del '912); e solo nei quadri di fiori e in qualche paesaggio la sua esasperazione s'attenua alquanto, quasi placata da un più sereno spirito romantico. In quanto a Max Pechstein, nato nel 1881, e a Karl Schmidt-Rottluff, nato nel 1884, verrebbe fatto di considerarli una sorta di passaggio o di legame fra l'arte di Kirchner, sensibile alle inflessioni fauvistiche, e quella dello Heckel, più ligia alla tradizione tedesca, e del Nolde, che s'oppone alla dolcezza meridionale per mettere in rilievo ciò che di «aspro, fiero e profondo è insito nella gente del nord». Pechstein era a Dresda dal '902, Schmidt-Rottluff dal '905. E il primo, nel '908, viaggia anche in Italia, in Francia, e sosta a Parigi; mentre il secondo, nel '911, si trasferisce da Dresda a Berlino. Nè può stupire, dunque, che in entrambi sia reperibile qualche riflesso della pittura francese, massimamente gauguiniana, misurato e amabile, per quanto generico, nel Pechstein (*Finestra fiorita* o *Sulla riva del mare* del '910, e *Donne al margine del bosco* del '911), assunto invece sur un piano di maggior violenza e di più risentita concitazione nello Schmidt-Rottluff (*Alberi in fiore* del '909, *Autoritratto* del '910, *Paesaggio a Lofthus* del '911, *Fiorcapuccio* del '921).

Se l'accento espressionistico, come generico indirizzo di un linguaggio in cui la spinta e-

mozionale dell'artista tende a travalicare l'oggettività della rappresentazione figurativa è reperibile in parecchi momenti della storia dell'arte, dalla pittura bizantina alla scultura romanica e gotica, dal Dürer e dal Grünewald al Tintoretto e al Greco, giù giù fino a Gauguin e a Van Gogh, a Lautrec e a Munch, a Ensor e a Soutine, ecc.; per l'espressionismo, inteso in un senso più circoscritto, storicamente definibile in un atteggiamento preciso, quale fu appunto quello tedesco manifestatosi nei primi anni del secolo, va indicato soprattutto nella Brücke il centro di germinazione e propulsione. A dir il vero la Brücke era stata preceduta, sulla fine dell'ottocento, dalla Secessione berlinese (1892-93), come del resto, venne poi seguita dal gruppo famoso del Blaue Reiter, sorto pure a Berlino nel '911. Ma se la prima tendeva ben presto a manifestarsi modernamente soprattutto nel campo delle arti applicate e dell'artigianato, il secondo si volse viceversa, specie per l'influenza di Kandinsky, all'affermazione dell'arte astratta, rompendo subito ogni legame con la realtà naturalistica. Solo i pittori della Brücke rimasero, dunque, fedeli ai modi figurativi di quel particolare linguaggio che esalta la «soggettività dell'espressione», in che si enuclea la teoria del movimento, contro l'«oggettività della sensazione», che era stata alla base dell'estetica impressionistica. Il Bahr cita, per definire l'espressionismo, alcune parole di Goethe: «La pittura rappresenta quello che l'uomo potrebbe o dovrebbe vedere, non quello che comunemente vede». Però Goethe aveva anche detto: «Tutto ciò che è nel soggetto è nell'oggetto, e qualcosa di più; tutto ciò che è nell'oggetto è nel soggetto, e qualcosa di più». Alla quale affermazione il Bahr aggiunge quindi per conto suo che, se l'impressionista rappresenta il più dell'oggetto e attenua il più del soggetto, l'espressionista all'opposto non conosce che il più del sogget-

to. E, senza dubbio, tutto questo è per gran parte esatto. In ognuno degli espressionisti, infatti, il sentimento, inteso come fattore etico e creativo, ha un predominio quasi assoluto; e per ognun d'essi, almeno nelle intenzioni, « vedere » vuol dire « guardare » e « rappresentare » vuol dire « vivere »: così che, cedendo solamente all'impulso emotivo e alle reazioni soggettive, l'artista non tende a fermare delle cose ciò che si « mostra », sibbene ciò che si « sente », il loro fondo, il loro mistero.

Nè codesto, com'è naturale, succedeva unicamente in pittura e in scultura. I campi della letteratura, del teatro, della musica del cinematografo, ecc., venivano anch'essi investiti e sommossi dallo spirito espressionistico, il quale si era già insinuato nella psicologia e financo in certe indagini scientifiche. E il tempo per delle nuove forme d'arte sembrava maturo. Ora se, nei suoi primi moti, l'espressionismo può ritenersi frutto precipuo di una corrente antiaccademica, anche una rivolta sociale è in esso manifesta come denuncia di una crisi della società borghese, e rifiuto delle sue esauste ideologie, della sua morta cultura. Ciò non ostante, il lato negativo di una siffatta protesta subito s'affaccia evidente nell'equivoco di un gesto di derivazione romantica, affidato al solo sentimento con esclusione della coscienza, il quale favoriva, sì, un lin-

guaggio in apparenza antinaturalistico, ma sostanzialmente incapace, ad onta di ogni sforzo, di superare quel naturalismo medesimo, che vediamo infatti ritornare ogni volta, quasi di sotterfugio, negli adombramenti di una deformazione a carattere contenutistico, dove l'oggetto, non superato od espulso del tutto, ma soltanto sconvolto, insorge a denunciare, con l'assenza di una concezione del mondo assolutamente originale, l'impossibilità di una forma affatto nuova. E il confronto col cubismo, ove il riscatto dell'uomo in una libertà formale per davvero inedita è affrontato in pieno, può riuscire molto istruttivo in proposito.

Tuttavia, anche nel suo goticismo esarcebato, nelle sue deformazioni ossessive, e visioni straziate di gridi, e introspezioni piene di urti e di spasimi, l'espressionismo tedesco non va ritenuto soltanto quale una romorosa e sterile insurrezione. Sarebbe, a nostro giudizio, un errore assai grave. In quanto, proprio in un siffatto vento di tempesta la tradizione nazionale si risveglia e riprende vigore, adeguandosi a quella cultura europea che l'espressionismo aveva riconosciuto valida, cavando da essa un impulso per sè determinante, e preparandosi alla sua volta ad infondere ad essa una più larga e risentita possibilità di vita espressiva.

li astrattisti olandesi

Nell'articolo di introduzione, che inaugura il primo fascicolo di *De Stijl*, era detto fra l'altro: « Questa piccola rivista vuole essere un contributo allo sviluppo della rinnovata coscienza estetica. Essa aspira a rendere l'uomo d'oggi accessibile alle cose nuove nelle arti plastiche. Di fronte alla confusione arcaistica — il « barocco moderno » — intende porre i principi logici di uno stile sostanzioso, basato sulla pura equivalenza fra lo spirito del tempo e i mezzi d'espressione. E desidera riunire in sè le correnti del pensiero attuale in rapporto alle arti plastiche, correnti che, simili come appaiono nella loro essenza, si son venute sviluppando le une indipendentemente dalle altre ».

Il programma era chiaro, senza dubbio. Da Cézanne in poi, molte idee conducevano ad una concezione astrattista, non figurativa, dell'arte; ma tutte disperse, sbriciolate in parecchie teorie: e ora *De Stijl* s'impegnava a mettere ordine fra di esse, a dialettizzarle in una formulazione logica, alla base della quale agisse unicamente il ragionamento, la coscienza, sintetizzata nelle sue facoltà intellettive e creative. Con questo scopo, appunto, la rivista iniziava le pubblicazioni a Leida nell'ottobre del 1917, e quell'articolo d'avvio era uscito dalla penna di Theo Van Doesburg, nato ad Utrecht nel 1883, pittore e, insieme, scultore, architetto, poeta, romanziere e critico d'arte. Ciò non

di meno, se Van Doesburg può essere considerato il fondatore di *De Stijl*, di cui diffuse i concetti assai rapidamente e in maniera molto efficace, c'era tuttavia al suo fianco, in codesta impresa, un altro artista, d'ingegno ben più chiaro e razionale, e sùbito determinante: Piet Mondrian, nato ad Amersfoort nel 1872, che, ispirando e guidando il Van Doesburg, nel suo fervente lavoro di critico e di propagandista, con molta autorità e moltissimo equilibrio, divenne tosto lui stesso lo spirito animatore di ogni cosa. Fu Mondrian, fra l'altro, a battezzare il nuovo movimento col nome di « neo-plasticismo » o di « neue Gestaltung » (nome desunto, a quanto pare, dalle opere del filosofo Schoenmaekers, col quale era in stretti rapporti di amicizia), e per i vari numeri della rivista egli scrisse anche parecchi saggi importanti, quelli stessi che poi, tradotti in francese e in tedesco, vennero raccolti in volume, un'edizione del quale, intitolata, appunto, *Le néoplasticisme*, apparve a Parigi, nel '920, per cura di Léonce Rosenberg, presso la galleria dell'« Effort moderne », e una seconda edizione, intitolata *Die neue Gestaltung*, in Germania, nel '925, per cura della Bauhaus, quinto volume della sua collana. Fra gli altri collaboratori della rivista e aderenti al gruppo sono da annoverare alcuni pittori e scultori, come Bart Van der Leck, Vilmos Huszar, César Domela-Nieuwenhuis, Georges Vantongerloo, Gilderwart Voderdemberghe, Severini, Arp, Brancusi, Archipenko; gli architetti C. Van Eesteren, Van't Hoff, Jacobus Johannes Pieter Oud, Rietveld, Wils, Hoste; il poeta Antony Kok, ecc. ecc.

In sostanza, dunque, *De Stijl* postulava l'idea di uno stile ove confluissero, fondendosi, tutti gli stili, in una espressione elementare, per certo senso inorganica, e conseguentemente impersonale e universale, mera forma astratta, cui la geometria servisse come punto di partenza e base esclusiva. Quando, nel '915, Van Doesburg incontrò Mondrian e Van der Leck, già andava maturando un indirizzo di tal

sorta. Egli aveva guardato con molta attenzione ai movimenti più o meno dichiaratamente astrattisti sorti fino allora, ne conosceva i problemi e le realizzazioni, e un interesse particolare era venuto prestando alle teorie di Marinetti, formulate nel manifesto del '909 sul *Figaro* di Parigi, e massimamente allo sviluppo del Blaue Reiter, fondato da Kandinsky, da Marc e da Klee nel '911, a Berlino. E che di Kandinsky, soprattutto, egli sentisse il grande ascendente, può accertarsene con facilità chi, letta l'opera famosa *Della spiritualità nell'arte*, data fuori in istampa dall'artista russo nel '912, legga poi quella dell'olandese, *Il movimento nuovo nella pittura*, che vide la luce nel '916. Comunque, al tempo in cui venne pubblicato il suo libro, Van Doesburg aveva ormai preso a frequentare assiduamente Mondrian e ad accogliere quelle idee che poco dopo dovevano dar vita al gruppo di *De Stijl* e alla rivista attorno alla quale il gruppo si adunò: e da quel momento non è più Kandinsky, ma Mondrian, la sua vera guida. A proposito del quale Mondrian converrà aggiungere che, pur ammesso come forse egli solo meritasse, prima della fondazione di *De Stijl*, d'esser definito un pittore astrattista nel pieno significato del termine, mentre la maggior parte dei suoi compagni muovevano ancora da una concezione tradizionale della realtà, considerando il mondo sotto la specie della figura umana, del paesaggio e della natura morta, non è men vero che anche lui, fino al '908, avesse dipinto dei quadri semplicemente naturalistici. Poichè, in fatti, è da codesto anno che inizia la sua trasformazione: dapprima, usando, per l'influsso dei lavori di Matisse, il colore puro; poi, nel '910, durante il suo primo soggiorno a Parigi, sentendo la suggestione di Van Dongen e degli altri fauves; quindi, nel '912, convertendosi al cubismo, e guardando a Picasso, a Léger, a Delaunay, ecc.; e nel '914, finalmente, ritornato in Olanda, cominciando a concepire le prime opere neoplastiche, e riducendo i suoi quadri sulle sole orizzontali e verticali. Ma ora, nato *De Stijl*, anche gli altri, sull'esempio di Mondrian, si dànno allo studio della pu-

ra plastica e, attraverso un processo affatto mentale, rompono ogni contatto con la natura e organizzano le loro composizioni secondo il nuovo canone astrattivo. Nè va sottaciuto come quelle ricerche venissero favorite parecchio dalle conquiste dell'architettura che in Olanda aveva già superato lo stadio polemico, per fissarsi in una posizione di ardito razionalismo.

Mondrian affermava: « La via verso la creazione dell'arte plastica pura, dal ritmo libero e dalla visione universale, era stata preparata dai futuristi e dai cubisti, tanto nella letteratura come nella pittura e nella scultura. L'arte s'era dovuta svincolare dalla forma chiusa, perchè in essa il ritmo non aveva libertà di esprimersi con chiarezza ». E ancora: « Il neoplasticismo non è un procedimento tecnico, ma una tendenza artistica. Esso non ricerca nel volume o nella corposità apparente delle cose o degli oggetti la sua verità plastica, ma al contrario riduce i suoi mezzi d'espressione al piano e alla superficie. Non opera più nella tridimensionalità illusionistica, che conferisce un aspetto naturale alle cose, ma nella bidimensionalità dei rapporti lineari, puri e semplici ». Quindi, gli aderenti a *De Stijl* astraggono da ogni presupposto intuitivo nella creazione artistica, anzi negano apertamente tali presupposti, come escludono altresì il dato di natura quale informatore e ispiratore dell'espressione sensibile. La loro intelligenza è raziocinante, e tende a spegnere tutte le sollecitazioni poetiche, tutti gli impulsi lirici, per volgersi intera alla ricerca di una perfezione fondata soltanto su di un ideale equilibrio di linee e di piani: pone, insomma, la propria tesi a priori, e su di

essa agisce, sostituendo « alla personalità della forma l'impersonalità della formula » (Argan). I seguaci di *De Stijl* trovano che « l'universale è semplice, e perciò ricco »; e dichiarano che « stile significa comprendere la verità in pace ». Gli uomini, secondo *De Stijl*, hanno bisogno di codesta riposata comprensione, di codesto « stile ». Però la società che *De Stijl* si figura, è una società immaginaria, irreale, idealizzata; non la società vera, piena di contraddizioni e di lotte, egoista e crudele, che vuole sfogo ai suoi odii e appagamento immediato ai suoi interessi. Questo è l'errore: e inutilmente *De Stijl*, postulando il linguaggio plastico che s'è detto come una infallibile panacea, si lusinga di risolvere nell'arte le rivoluzioni sociali promosse dalla vita. Il suo rimane un processo dialettico, il quale, pur individuando la crisi della società, si esaurisce nella formulazione di un problema attraente ma indeterminato, di una norma sottile ma generica, e, insomma, di una ricetta che la speculazione intellettuale chimicamente distilla, senza accorgersi però che durante la operazione ha smarrito ogni legame coi fatti specifici che l'avevano promossa. E allora non ci stupiremo più che un critico, il Seuphor, abbia potuto scrivere, a maggior chiarezza del movimento, parole come queste: « Anche Van Gogh, per quanto paradossale possa apparire questa giustapposizione, è un altro mondo in questo mondo. Van Gogh è l'innocenza del cuore; Mondrian, l'innocenza dello spirito. Questo conduce a due estremi: il grido allo stato puro e lo stile allo stato puro ». Che dire? Fosse vero, bisognerebbe concludere che, in una « purezza » così intesa, come lo stile non ha possibilità alcuna di realizzazione, così il grido non dà più suono.

Alla Biennale, la mostra storica di *De Stijl*, allestita per cura del governo olandese, raccoglie, accanto a modelli architettonici, a mobili, a disegni, a fotografie, ecc., che documentano la varia attività degli aderenti al gruppo, una trentina di composizioni, ad olio e a guazzo, di Mondrian, di Van Doesburg, di Van der Leck, di Huszar, di Domela-Nieuwenhuis e di Vordemberghe. Rassegna, anche questa, certo interessante: e, visitandola con qualche attenzione, si comprende come il movimento, ad onta dell'equivoco che ne infirma i principi, potesse diffondersi rapidamente in tutta Europa, e portare la sua influenza perfino sulla Bauhaus, creata a Weimar nel '919. Qui, infatti, la rivista di Leida fu introdotta da Faininger nel '920; sicchè quando, nel '921, Van Doesburg, dopo un giro di propaganda in alcune città europee, giunse a Weimar, trovò il terreno più propizio per fondare tosto un nuovo gruppo di *De Stijl*, l'insegnamento del quale, sebbene i rapporti amichevoli con la Bauhaus non durassero in verità che un paio d'anni, non venne più dimenticato. Nè è da trascurare per altro il contributo di *De Stijl* all'architettura francese, dopo che nel '923 Léonce Rosenberg ebbe ad allestire, nella galleria dell'« Effort moderne », la prima esposizione parigina degli aderenti al gruppo olandese. In effetti, le conseguenze più vistose dell'indirizzo neoplastico sono da ravvisare specie negli sviluppi dell'architettura razionale e dell'arte applicata. E a proposito delle arti figurative, quel che conta massimamente in *De Stijl* è il netto distacco dalle forme del passato, superate oramai da nuove necessità e da nuovi ideali di vita, e l'affermazione di una coscienza senza incertezze o abbandoni, lucida fino alla gelidezza, che s'oppone tanto ad ogni capriccio dell'estro incontrollato quanto ad ogni istintiva attrazione del subcosciente: poichè non sarà da scordare che nel '916, e cioè poco prima della rivista *De Stijl*, il dadaismo nasceva a Zurigo, per iniziativa di un gruppo di artisti e di scrittori, con a capo Tristan Tzara.

La pubblicazione di *De Stijl*

durò tre lustri esatti, dal '917 al '932, e l'ultimo numero uscì dopo la scomparsa di Van Doesburg, avvenuta a Davos nel '931. Ma Van Doesburg aveva alquanto deviato nell'opera sua dai rigidi principi del neoplasticismo, sia introducendo, a cominciare dal '924, la diagonale nelle composizioni pittoriche, sia creando il cosiddetto elementarismo, sia pubblicando nel '930 la rivista *Art concret*. Anche Van der Leck e Vantongerloo s'erano praticamente staccati dal movimento, questi con l'accettare la linea curva, e quegli addirittura con un ritorno all'arte figurativa. Sicchè, all'ultimo, il solo Mondrian rimase a difendere i principi di *De Stijl:* e fu una difesa che durò tutta la vita. Nel '938 s'era trasferito a Londra; quindi, un paio d'anni più tardi, a New York: e qui, nel '944, la morte lo colse.

SOUTINE

Nella attività artistica di Chaïm Soutine ci sembra molto difficile, forse impossibile, determinare dei momenti, dei periodi esatti di ricerca e di sviluppo coerente. Non che la opera sua risulti ognora omogenea, priva di mutamenti o variazioni; chè, anzi, essa si presenta talvolta incostante, ma nel senso di una maggiore o minore violenza passionale, di una maggiore o minore felicità espressiva, mai in quello di una evoluzione sollecitata dall'insorgere di un problema linguistico vero e proprio, cui la coscienza affidi razionalmente i contenuti spirituali che essa è venuta maturando. A Parigi nel '12, a Céret nel '19, ancora a Parigi nel '22, a Cagnes nel '25, a Chatel-Guyon nel '29, a Champigny-sur-Veud nel '43, la sua pittura è sempre la medesima, frutto di un impeto improvviso, di un'accensione repentina, alla quale l'artista giunge senza trapassi, come se una scossa, un sussulto lo destassero d'un tratto da un lungo e indifferente sopore.

Soutine non aveva bisogno di prepararsi al lavoro, di meditare in antecedenza l'impostazione e lo sviluppo dei suoi quadri: o forse vi si preparava in silenzio, raccogliendosi nell'intimo dello spirito e covando i pensieri, con un processo inconsapevole, durante quella sorta di sonnolenza, di torpida e neghittosa apatia, preludio immediato alla sua opera veemente. Né lo attraeva il disegno, come esercizio, allenamento indispensabile all'occhio e alla mano: chè non poteva concepire una forma prima indagata graficamente e poi rielaborata e rinnovata dal colore, e nemmeno un se-

gno che avesse valore tonale di per se stesso, fuori dall'ausilio preciso dei cromi, com'è di molti artisti antichi e moderni. All'opposto, gli occorreva sempre il colore, da usare direttamente, senza appoggi intermedi, pasta sensibile, si direbbe, oltre che alla vista, anche al tatto, mescolata con abbondanza, stesa in pennellate grasse e rilevate, o in grumi deposti come grosse pillacchere, dentro un'ossatura, uno scheletro appena appena accennato dal carboncino, nel modo più sommario e rapido, a delimitazione di una forma che doveva nascere soltanto dalla materia pittorica, e da essa prendere vita, scoperta che il pittore avesse di codesta materia, la segreta essenza.

In effetti, il trasporto di Soutine per la materia pittorica, è, insieme, d'amore e di odio: un amore che a volte si fa odio, quando essa rimane sorda ad ogni richiamo, e un odio, altre volte, che tosto ridiventa amore quando sembra rispondere alla sua accanita domanda. Tuttavia, la materia, nei vari aspetti in cui si configura onde rivelare ai nostri sensi la realtà del mondo, non vale, si capisce, pel suo significato apparente, estrinseco, sibbene per quello che nasconde nel suo interno, tramite necessario ed esclusivo ad una conoscenza che altrimenti si rifiuta allo spirito dell'uomo. E', però, inabolibile: e chi pensasse di distruggerla, distruggerebbe con essa anche il segreto che intende strapparle; il quale, se mai, sarà da scoprire unicamente indagandola, analizzandola, dissociandola magari fino alla corruzione e alla putredine, cioè fino al limite estremo, oltre il quale si dissolve nel nulla. Codesto grado di avanzata decomposizione risulta, anzi, per Soutine, il più propizio ad una ricerca siffatta. E quando egli, per dipingere uno dei suoi polli o tacchini spennati, attende che le carni appaiano già intaccate e guaste dal tempo, o quando, scelto un paesaggio, lo arruffa e squassa e sconvolge dal profondo,

tanto da ridurlo anch'esso in uno stato di alterazione e disfacimento, nello spirito suo che non muta sono sempre in contrasto l'amore e l'odio che si diceva, di fronte ad una realtà che la coscienza tenderebbe ad abolire, ma della quale poi s'accorge che in definitiva non può fare a meno. Di qui il persistente naturalismo di Soutine, che è quello precipuo degli espressionisti, in continua lotta fra il rifiuto del mondo visivo e l'impossibilità di rinunciarvi.

Nato a Smilovitch, presso Minsk, in Lituania, nel 1894, decimo figlio di un sarto ebreo, che ne ebbe undici, Soutine lasciava, nel '910, il ghetto del paese natale per trasferirsi a Vilno e frequentarvi la Scuola di Belle Arti. Ma un anno dopo è già a Parigi, allievo per qualche tempo dell'atelier Cormon e inquilino del falansterio «La Ruche», presso i macelli di Vaugirard, dove conosce Chagall, Laurens, Lipchitz, Kremegne, Cendrars, Léger, Zborowski, Modigliani, del quale diventa amico, e parecchi altri pittori, scultori e scrittori. E qui Soutine lavora con grande assiduità e ostinazione, sviluppando e maturando a poco a poco le sue doti istintive, attraverso una serie di esperienze, che egli tenne sempre segrete, e studi, non sappiamo quanto regolari, compiuti sui maestri antichi e moderni, da Rembrandt a Cézanne. Quindi, nel '19, va a Céret, per un soggiorno di tre anni, che l'interessamento di Zborowski gli rende possibile; e solo allorchè nel '22 tornava a Parigi, riportandone duecento e passa tele, la sua arte fu nota e s'impose ben presto all'attenzione della critica. Certo, anche nella pittura di Soutine, come in quella di Chagall, l'incontro con la civiltà occidentale ha avuto la sua importanza. Ma in modo diverso: e non è esatto, ci sembra, situarli su di un medesimo piano. Entrambi, è vero, vengono da una terra e da un popolo che non ha tradizioni artistiche di gran peso, ed entrambi cercano nella cultura del paese di adozione un impulso e un sostegno al concretarsi della loro fantasia in termini figurativi. Eppure, lo aggancio a codesta cultura non si realizza nè per l'uno nè per

l'altro in maniera compiuta. Al tempo del suo arrivo a Parigi, sul '910, Chagall può dirsi ormai un pittore in possesso dei suoi mezzi, e il quadro intitolato. *La morte*, dipinto a Vitebsk nel '908, già contiene tutti quei motivi delle sue future composizioni che egli non muterà più se non per svilupparli, affinarli e liricizzarli maggiormente. E sono motivi tratti dalla storia del popolo cui appartiene, dal misticismo religioso della setta degli hassidim. dal ricordo delle leggende paesane tramandate di generazione in generazione per lungo volgere di secoli. Chagall si ritrova in questa favola che ai valori fisici sostituisce quelli psicologici, e con la sua natura irrazionale la esalta in un sogno visionario e fantastico, attraentissimo. Dapprima la sua tavolozza è scura e pesante, poi si schiarisce, e il suo accostamento alle teorie del tempo si fa meno incerto e vago, anche se non raggiunge mai una adesione piena.

Altra, per contro, la posizione di Soutine. Pure in lui vive un'anima oppressa e allucinata, che chiede di manifestarsi in pittura. Ma Soutine non fa appello alla leggenda, alla favola, al sogno, nell'accezione specificatamente contenutistica di Chagall. E sfugge perciò alle remore letterarie e illustrative cui Chagall indulge assai spesso. Ai suoi occhi, il soggetto ha un peso molto relativo, in quanto ciò che conta è soprattutto il modo di risolverlo in pittura. La sua veemenza, il suo furore possono ricordare un temperamento primitivo e barbarico, orientale, non però il suo linguaggio, che è occidentale senz'altro, anche se la cultura europea non lo anima che di qualche riflesso, di un richiamo di simpatia, di un appoggio assai fragile, che non ammettono comunque nessuna concessione razionalistica, nè il mito di una poetica precostituita. Nasce d'improvviso e,

come nasce, si ripete tal quale in una ventina d'anni di lavoro, durante cui il pittore dimostra di non subire mai, o quasi mai, in profondità l'influsso dei contemporanei. Van Gogh, per altro, non gli fu estraneo del tutto, come estranei non gli furono i fauves: ciò non di meno nè all'uno nè agli altri egli è direttamente accostabile, se non per certi slanci frenetici, per certi modi deliranti che lo inducono alla deformazione e a usare spesso il colore in filamenti ai quali imprime un andamento quasi grafico. Anche il nome di Modigliani va ricordato, chè nei ritratti gli ha forse suggerito un gusto particolare delle stesure vaste e piatte; tuttavia se l'arte di Modigliani presuppone una civiltà figurativa che, partendo per lo meno dai senesi e dai fiorentini del tre e quattrocento, giunge fino alla scoperta della scultura negra, l'arte di Soutine non ha precedenti di sorta e trova il suo germe esclusivo in un sentimento, antico quanto si voglia, ma sempre avvilito e soffocato, che solo ora, per la prima volta, aspira a tradursi in forma e colore. Comunque, chi voglia proprio classificarla, è nell'ambito degli espressionisti che la pittura di Soutine trova il suo posto. «L'espressionismo, i cui lontani antenati si chiamano Grünewald o Giunta Pisano — scrive il Leymarie —, trionfa nei periodi di crisi, di disordine spirituale e sociale, di grande tensione psichica. Costituisce, da Van Gogh in poi, una delle correnti più forti dell'arte moderna, dilacerata fra l'illustrazione e la decorazione, ed i suoi esponenti più celebri sono Rouault e Soutine». Eppure non si direbbe che nemmeno i pittori della Brücke, i quali cominciarono a lavorare in gruppo una diecina d'anni prima che Soutine si facesse conoscere, lo abbiano direttamente suggestionato. Vero che, al modo stesso degli espressionisti, l'artista lituano tortura la forma,

esacerbandola e rompendola con ogni sorta di aggressioni; e che, com'essi, egli non accetta una realtà a priori, intendendo mutarla a suo genio, anche se poi quella realtà finisce per sortire sempre intatta da tutte le violenze. Se mai, è la radice spirituale che appare la medesima, ma alimentata negli espressionisti tedeschi da una vasta informazione culturale, e in Soutine invece quasi esclusivamente dal suo istinto di uomo ad un tempo ingenuo e ribelle, candido e disperato.

Dei quadri esposti ai Giardini, due sono precedenti al soggiorno di Céret, la *Natura morta* del '16 (New York, coll. Colin) e *Donna e bambino* del '17 (Mouvaux, coll. privata), indicativi forse (specie il secondo) di una prova d'inizio. Ma è nel '19 che l'orientamento di Soutine si manifesta in tutto il suo impeto. Uno scoppio repentino e farnetico, parossistico, indicato dall'*Arcobaleno* (Bruxelles, coll. Lambert) e dalla *Collina* (New York, coll. Juviler), entrambi appunto del '19, dal *Paesaggio di Céret* (Parigi, Galleria Jourdain) e dal *Paesaggio con tetti rossi* (New York, Perls Galleries), del '21 e in genere da tutti i quadri dipinti in quel luogo, un centinaio dei quali gli vennero acquistati nel '23 dal dott. Barnes. Nel '25 Soutine, che nel '22 era tornato a Parigi, va a Cagnes, e a tali anni appartiene una serie di nature morte e di ritratti, che sono fra le cose sue più felici ed alte: il *Pasticcere col fazzoletto rosso* del '22 (Parigi, coll. Walter), il *Bue squartato* del '25 (Buffalo, Albrigt Art Gallery), il *Tacchino appeso* del '26 (New York, coll. Zeisler), il *Piccolo corista* del '28 (Parigi, coll. Walter), il *Ritratto di ragazzo in blu* (New York, coll. Colin) e il *Ritratto di giovane donna* (New York, Perls Galleries), entrambi del '29, ed altri, cui possono accostarsi, se proprio non sono del medesimo tempo, il *Garzone d'albergo*, il *Ritratto di ragazza* e la *Giovane inglese* (Parigi, coll. privata),

il *Pollo appeso al chiodo*, il *Tacchino coi pomodori*, il *Fagiano con brocca* e il *Cameriere* (tutti nella collezione Walter), ove la sua tavolozza appare davvero come un fatto nuovo, ricco di un «colore sontuoso e funebre, incastonato di gemme e lacerato da bagliori» (Leymarie). Poi, intorno al '29, la forsennata esaltazione di Soutine pare trovi come un momento di pace: egli viveva allora nel castello di Lèves, presso Chartres, ospite dei coniugi Castaign, in un angolo di mondo tranquillo e silenzioso, che riflette la sua serenità anche sul pittore. Ma non è che una breve parentesi, e subito le visioni deliranti riprendono a sconvolgergli l'animo. E l'esaltazione durerà, negli anni seguenti, fino alla morte, che lo coglie il 9 agosto 1942, in un letto di ospedale, a Parigi, dove era stato trasportato da Champigny-sur-Veud, per una perforazione intestinale inutilmente operata.

Soutine ci appare, dunque, come un solitario, il quale, se poco ha avuto dalla cultura contemporanea, nulla ad essa ha portato per la soluzione dei suoi problemi figurativi. E non di meno, egli rimane un grande pittore, che sa trarre dai suoi rossi e dai suoi blu vibrazioni affatto personali, magiche e profonde. Peintre-maudit, lo hanno definito: e sarà giusto, ma nel senso che le sue ribellioni ad una rassegnazione passiva, i tumulti del suo spirito, gli incubi oppressivi, gli squilibri masochistici, il sovente spegnersi del suo chiaro e timido sorriso di fanciullo in complicazioni kafkiane, le sue furie vorticose, i suoi impeti a distruggere il soggetto e a raffigurarsi un mondo sempre in sfacelo, in una parola tutta la miseria del suo spirito, della quale ad un tempo quasi godeva e provava orrore, non avevano che uno scopo: riconquistare, nell'estrema rovina, la certezza della risurrezione. E quando vi giunge, non è attraverso un coerente e rigoroso alunnato tecnico, ma nella splendida e lucida ebbrezza di un disperato stato di grazia. Ha dipinto intorno a ottocento tele.

La scuola di Laethem

Dal 1914 Constant Permeke, che fino allora aveva dipinto i suoi paesaggi e i suoi ritratti sulla traccia degli impressionisti, comincia a volgersi verso l'espressionismo: e lo spirito nuovo, di cui a poco a poco vien permeando una visione affatto diversa dalla precedente, doveva fare di lui il più importante pittore che, dopo Ensor, il Belgio abbia dato all'arte moderna. Nativo di Anversa (1886), scolaro delle Accademie di Bruges e Gand, e quindi allievo di Jean Delvin, nel '909 egli prendeva dimora a Laethem-Saint-Martin, sulle rive della Lys, unendosi ai pittori che, tre anni prima, nel '906, avevano costituito la seconda scuola, detta appunto di Laethem, il Van den Berghe, Albert Servaes, Gustave e Léon De Smet, in opposizione all'altra scuola, composta da artisti ormai maturi,

Il gruppo nuovo non rivelò dapprima nessuna decisa personalità. Un po' tutti, chi più chi meno, sfruttavano gli insegnamenti dell'impressionismo e del puntinismo, variandoli di qualche innesto simbolistico. E in verità, « il semble paradoxal, à première vue, que les peintres de Laethem-Saint-Martin, prédestinés à devenir des iconoclastes acharnés, aient débuté par une peinture dix fois plus conventionelle que celle du groupe Minne, de Saedeler et Van de Woestijne, dont l'action libératrice nous parait pourtant, à présent, assez timide » (Langui). Ma, intorno

all'11, i due componenti più giovani, Servaes e Permeke, già prendevano il sopravvento sugli altri, superando l'influsso impressionistico: quegli — continua il Langui —, grazie all'esempio di Jacob Smits, e questi assumendo con risolutezza un atteggiamento il quale portava ad un ritorno all'uomo, che è ben altra cosa che una felice macchia di colore nel paesaggio; alla natura, in quanto espressione tangibile delle forze cosmiche; ad una forma solida, palpabile, e non vagamente definita; ad una tavolozza sobria, dal tono franto, dal colore locale, e dalla pennellata larga, nervosa ed espressiva; alla semplicità e alla grandezza; ai valori eterni, sgombri da ogni effetto abbagliante e istantaneo; in una parola, agli impulsi profondi e intensi dell'anima.

La guerra del 1914 portava un breve arresto nell'attività del pittore, il quale, gravemente ferito durante la difesa di Anversa, veniva trasportato in Inghilterra, e qui smobilitato nel '16. Riprendendo il lavoro a Chardstock, nel Devonshire, Permeke creava, dal '16 al 18, alcune grandi composizioni e dei paesaggi, fra cui *Lo straniero* (Bruxelles, Musée Royaux des Beaux Arts), appunto del '16, e la *Mietitura nel Devonshire* (Bruxelles, coll. Van Geluwe), del '17: i due dipinti che aprono alla Biennale la sua retrospettiva, e delineano (il primo soprattutto) con chiarezza, nel vigore di una sostenuta realizzazione plastica, quell'indirizzo che Permeke si era ormai connaturato da qualche anno e doveva portare subito a raggiungimenti sempre più validi ed alti. Con ciò non si vuol significare che l'artista sia arrivato ad una pittura di tal sorta specie attraverso la meditazione di una precisa dottrina estetica. Nell'espressionismo fiammingo, del quale Ensor può considerarsi il padre, Gustave De Smet l'accorto teorizzatore, e Frits Van den Berghe il seducente visionario, Permeke rappresenta in certo senso la forza di natura, spontanea, rude, violenta. L'arte sua nasce, per

così dire, dalla terra, come una pianta, come un frutto, e della terra porta con sè l'energia brutale che una perspicacia abbastanza vigile gli permette di controllare attraverso le risorse di un mestiere sicuro e di un senso accorto ed equilibrato della composizione. I toni sono pesanti, sordi talvolta, e sempre cupi, notturni, e tuttavia ardenti di un fuoco nascosto che li accende qui e lì di qualche improvviso bagliore. E la forma si definisce a grandi blocchi nettamente squadrati, ove una sintesi spesso elementare ha qualcosa di primitivo, un arcaismo rozzo, ma pregnante di un'umanità dura, taciturna, tutta chiusa in se stessa. Permeke non ignora, ad esempio, il cubismo, come non lo ignorano gli altri artisti di Lethem-Saint-Martin; tuttavia il ricorso agli insegnamenti di codesto movimento ci sembra in lui incidentale, più apparente che altro, e, comunque, non certo inteso a sfaldare lo oggetto in piani e volumi da ricostruire quindi secondo un ritmo autonomo, ma volto se mai a consolidarlo in una figuratività ognora realistica, se pur ridotta agli elementi essenziali, assolutamente indispensabili. E in quanto al suo espressionismo, esso si situa nella cultura europea con caratteri affatto propri, i quali, mentre lo differenziano sia da quello psicologico della Bruecke che da quello simbolistico di Munch, ne convalidano piuttosto i modi come una sensibile manifestazione dell'anima popolare indigena. Infatti, nelle opere che, tornato dall'Inghilterra, Permeke ha eseguito fra il '18 e il '25 ad Anversa, e quindi, dal '25 in poi, prima ad Ostenda e subito dopo a Jabbeke presso Bruges, l'impeto appassionato del suo temperamento si ravvisa pienamente nei temi che il paese natale gli offre. E qui, ai Giardini, ne son prova i lavori esposti nel padiglione belga, da alcuni dipinti, come i *Contadini con gatto* e il *Carrozzone* del '28 (entrambi nella collezione Van Geluwe), la *Marina fosca* pure del '28 e la *Grande marina* del '35, ecc., ai vasti disegni come *Madre e bambino* del

'30, il *Seminatore* e l'*Affettatrice di pane* del '33.

Qualcosa di codesta pittura può ricordare il nostro «novecento», la civile barbarie del primo Sironi: tuttavia non vorremmo insistere a lungo su un accostamento siffatto. In verità, Permeke ha seguito nel suo sviluppo un ordine del tutto semplice e logico, senza brusche trasformazioni o svolte repentine. Rifuggendo da ogni sorta di aneddoto, l'intento da lui perseguito fu sempre quello di rendere in valori pittorici i suoi pensieri e le sue emozioni: non per tanto egli ci appare un tormentato o un irrequieto, sibbene un entusiasta intuitivo e generoso. Si capisce di conseguenza che non amasse la deformazione per se stessa, ma vi giungesse o la ricercasse naturalmente, in funzione di una resa via via meglio efficace e approfondita. E si capisce anche come negli stimoli di un temperamento così facile alla concitazione, quell'euritmia, cui contribuiva un felice istinto più che un vero e proprio intervento della coscienza, si rompesse a volte, generando intemperanze e scadimenti improvvisi: allora il suo colore, impastato senza misura, si appesantisce e si smorza, la forma cede alla rettorica del gigantismo, e la composizione diviene enfatica e artificiosa, svuotata del suo naturale respiro lirico. Fuor di ciò, Permeke, ad onta di codeste cadute frequenti, è un pittore che ha un peso non trascurabile nella storia dell'arte contemporanea: e bisogna convenire con Paul Haesaerts, il quale, già amico e critico suo fra i più fedeli e obbiettivi, dichiarava senz'altro, annunciandone la morte, avvenuta in una clinica di Ostenda il 4 gennaio di quest'anno, che u-

na visione permekiana ormai esiste, ed ha una concreta azione sugli spiriti.

Minori in confronto a Permeke, e tuttavia con una personalità ben definita, ci appaiono Gustave De Smet e Frits Van den Berghe. E la storia di entrambi comincia, appunto, con quella della seconda scuola di Laethem - Saint - Martin, cioè col loro aderire ai modi dell'espressionismo fiammingo. Nato a Gand nel 1877 e morto a Deurle nel 1943, De Smet fu anche lui scolaro del Delvin, e schiarì la tavolozza nell'insegnamento neoimpressionistico di Emile Claus; ma la sua attività iniziale ha un valore del tutto trascurabile, in quanto è solo a Laethem che egli, nel tempo stesso che viene liberandosi dalle formule accademiche, cerca un colore più intenso e una forma più vigorosa e netta. Poi nel primo periodo espressionistico, intorno al '16, pur non sfuggendo a una certa movimentata ampollosità, codesto sviluppo s'afferma con una precisione maggiore, delineando quella che di lì a qualche anno sarà la sua arte matura. Il precedente dinamismo fa luogo a una visione riposata e serena; e, mentre di fronte alla natura le impressioni immediate e passeggere si mutano in raccolti stati d'animo, le forme raggiungono una misura stilistica disciplinata con qualche raffinatezza intellettualistica e, insieme, una malinconica e un poco aspra intimità. E si veda, fra le opere esposte alla Biennale, massimamente la *Colombaia* del '20 (Bruxelles, coll. Janlet), il *Grande tiro al bersaglio alla fiera* del '23 (Courtrai, coll. Herbert), la *Estate* del '26 (coll. Herbert), il *Gran paesaggio con mucche* del '28 (coll. Janlet), la *Vita della fattoria* pure del '28 (Bruxelles, coll. Van Parys) e la *Donna alla finestra* del '31 (coll. Herbert): le quali, se

non rivelano proprio in De Smet una profonda umanità d'emozione, ma piuttosto certa meccanica schematizzata, sottolineano indubbiamente i caratteri di un linguaggio pittorico che nell'espressionismo fiammingo si pone con una sua armoniosa, anche se modesta classicità.

Per Van den Berghe, nato a Gand nel 1883 e qui morto nel 1939, la partenza è quella stessa che determinò l'indirizzo di Permeke e di De Smet; senonchè lo sviluppo suo prese ben presto una strada diversa. Ecco qui, ad esempio il *Ritratto di Constant Permeke* del '22 (Bruxelles, coll. Janlet), *La Lys* del '23 (Basilea, Kunstmuseum), la *Domenica* pure del '23 (Bruxelles, Musées Royaux des Beaux Arts), *La vita* del '24 (Anversa, Musée Royal des Beaux Arts), la *Genealogia* del '29 (Basilea, Kunsmuseum), il *Ritratto dell'artista* del '39 (Gand, coll. Herdener), ecc. Spirito colto, attento al destino dell'uomo, sensibile agli aspetti tragici e grotteschi della vita, e curioso di tutto ciò che poteva apparir strano e bizzarro, Van den Berghe è, fra i pittori di Laethem, quello che più s'avvicina alla tradizione di un Bosch e di un Ensor. Ma con un linguggio spesso indipendente che, mescolando il reale all'irreale, il concreto all'astratto, il manifesto al misterioso, orienta la sua visione espressionistica verso modi surrealistici, affidati unicamente alla fantasia, fuori d'ogni tesi e programma. Ciò non di meno egli non evita sempre le cadute nei trabocchetti della letteratura, anche se il mondo, per quanto concepito come favola o in aspetti talvolta mostruosi e allucinanti, gli si riveli in termini pittorici di forma e colore. Le opere migliori di Van den Berghe son quelle che egli creò negli ultimi quindici anni della sua vita: ed è massimamente per tale periodo che non si può più parlare ora di espressionismo e ora di surrealismo, ma di un fare ove i due atteggiamenti si confondono, fusi in un solo linguaggio, in uno stile che non manca di unità.

Goya ed altri

Nessun dubbio che còmpito precipuo della Biennale sia, prima di tutto, quello di documentare, in uno schieramento di opere il più possibile coerente, l'esatta situazione dell'arte contemporanea. Non di meno, se è vero — come recentemente è capitato di dire assai bene a Roberto Longhi — che l'opera d'arte, dal vaso dell'artigiano greco alla Volta Sistina, è sempre un capolavoro squisitamente relativo, e non sta mai da sola, ma ognora in rapporto con un'altra opera d'arte, anche nell'attività artistica d'oggi succede il medesimo, e, per quanto da quella di un ieri più o meno prossimo si stacchi o venga addirittura ad essa deliberatamente opponendosi, sarà pur necessario situare in quell'ieri medesimo le sue premesse immediate, con un recupero critico su cui la produzione attuale appaia come sur un fondo necessario e renda meglio agevole una definizione del suo valore. Nessuna meraviglia, dunque, che la Biennale abbia dedicato, anche questo anno, una parte del suo spazio alle mostre retrospettive o storiche, sia personali che di gruppo: e chi ancora le giudicasse come una specie di compensazione offerta al pubblico vasto, cioè a quel pubblico che, al dire di molti critici, nutre tuttavia non celati risentimenti verso l'arte contemporanea, sbaglierebbe di grosso, in quanto esse rispondono unicamente alla precisa finalità di educare il gusto e facilitare, appunto, l'accostamento e la comprensione di ciò che oggi si realizza, o si tenta di realizzare, dagli artisti viventi.

In verità, le Biennali hanno sempre accolto delle retrospettive più o meno vaste e frequenti; ma a dar l'avvio con programma esplicito e metodo rigoroso a una tal sorta di propedeutica artistica, è stata la Biennale del '48, imitata quindi da quelle del '50 e del '52, con una serie di esposizioni affatto inedite e, in massima, del più vivo interesse. E ad ognuna, come gli anni scorsi, anche quest'anno noi s'è fatto cenno nelle nostre cronache, cercando, per quanto ci poteva riuscire, di legarle tutte nell'ordine di un discorso senza troppe lacune. Il quale, stavolta almeno, si sarebbe voluto partisse dalla rassegna di Goya, allestita nel padiglione spagnolo. Goya, un artista grandissimo, atteso da tempo a Venezia. La pittura moderna ha inizio con lui, dopo che sui vasti spazi affrescati dal Tiepolo si spegne il lume fatuo di un mondo illusorio, ormai irrecuperabile. Con Goya l'Arcadia cade del tutto: gli angeli dileguano nel cielo dei soffitti; le pastorelle abbandonano il verde dei prati e riappaiono di notte, sotto altre spoglie, nel buio degli angiporti; le feste campestri, ritmate sul passo del minuetto, divengono assemblee di gente anonima ed eccitata, nel mezzo della quale le maschere danzano un ballo convulso; i consessi e i banchetti degli antichi dei si mutavano in tribunali inquisitoriali e in auto-da-fé. Goya chiude un periodo della storia dell'arte e ne inizia un altro, svelando un mondo fino allora sconosciuto: quel mondo che doveva alimentare la visione di gran parte della pittura venuta di poi, da Daumier a Manet, da Lautrec a Picasso.

L'arte, per lui, cessa di essere un divertimento, uno svago, un piacere dei sensi, e si tramuta in un modo di vivere, in una maniera di agire. Nel tumulto violento dei sentimenti che gli bruciano l'anima, è proprio un impulso morale che lo porta ad accogliere come motivo, come contenuto dell'opera sua, tanto la miseria implacabile delle classi diseredate, quanto ogni falsità ed ipocrisia e deprava-

zione della classe dominante; tanto la volgarità bestiale di certe facce sconvolte e abbrutite dalle passioni, quanto il vizio incancrenito nell'ozio e nel delitto: in una parola, tutte le debolezze e le piaghe e gli orrori della società in cui vive. E su quelle debolezze e piaghe e orrori egli mette un occhio lucidissimo, ora commosso e ora mordace, ora angosciato e ora ribelle, che la fantasia accende di luci ossessive e popola di fantasmi crudeli, di fronte a cui l'incubo di certe figure dell'arte gotica o la bruttezza adombrata nei nani di Velasquez e nei malati di Rembrandt non sono che pallide rappresentazioni. Ma poi, quell'ansia, quell'angoscia, quelle allucinazioni, tutti quegli impeti di dolore e di rivolta si placano tosto, quando Goya trova la via per risolverli in forma. Trasferiscono essi, allora, ogni valore contingente e momentaneo in un altro valore ben più deciso e perentorio, che è quello eterno dell'immagine poetica. Non per nulla Goya, artista del suo tempo, è anche artista di ogni tempo.

Era, dunque, un pittore di tal sorta che s'attendeva a Venezia: ed è, invece, proprio codesto Goya che le opere inviateci dalla Spagna non bastano a rivelare. Troppo scarse, in realtà, e non tutte di prim'ordine: senza contare che il pezzo più alto, il *Ritratto della regina Maria Luisa* (1799 circa), stupendo di fattura e di penetrazione psicologica, viene dal Museo di Capodimonte, e due dei più interessanti, i *Cannibali* (1805-6 c.) e la *Morte dell'arcivescovo di Quebec* (1805-8 c.), nei quali il tocco fluido sembra smorzare però ogni risentita partecipazione dell'artista, appartengono al Musée des Beaux Arts di Besançon. Nè vorremmo con questo toglier valore, per esempio, all'allegoria *Spagna tempo e storia* (1800 c.) del Museum of Fine Arts di Boston, o alle due tavolette nella Casa del Principe all'Escorial, con la *Fabbricazione della polvere* e la *Fabbricazione delle pallottole* (entrambe dell'812 c.), ov'è ancor reperibile un indubbio ricordo dei modelletti tiepoleschi. Ma gli al-

tri quattro o cinque dipinti, che son tutti ritratti, quelli di *Josè de Torre Zambrano* ('785) e del *Conte de Cabarrùs* ('788), a Madrid nel Banco di Spagna, quello di *Don Ramon Satue* ('823) ad Amsterdam nel Rijksmuseum, quello del pittore *Francesco Bayeu* nel Museo di Valenza, e quello di *Marianito Goya* a Madrid nella collezione del duca di Albuquerque, rimangono tutti di un impianto, di un respiro più settecentesco che nostro, e, pur rivelando un pittore grande, non presentano certo l'artista che qui si desiderava venisse documentato. E ci si rammarica, in fine, che la Spagna non abbia creduto, una volta tanto, di derogare con meno limitatezza alla norma che le suggerisce di non trasferire all'estero le sue opere d'arte. Venezia meritava codesta eccezione, che del resto, non più di due anni fa, l'Inghilterra aveva ritenuto possibile per se medesima, mandandoci trentacinque tele di Constable, le quali uscivano anch'esse per la prima volta dai confini del paese.

Così, se Goya rappresenta nell'economia delle mostre storiche di questa Biennale l'episodio meno connesso, era giusto si badasse ai più sostenuti e vivi, come sono, appunto, le rassegne di Corot, di Lautrec, di Zandomeneghi, dei divisionisti, dei piemontesi dell'ottocento, della Brücke, di De Stijl, di Soutine, della seconda scuola di Laethem, ecc. Alle quali ora non ci resta che aggiungere pochi nomi a conclusione del panorama retrospettivo. E, prima di tutti, quello di Antoine Bourdelle (1861-1929), di cui la Francia ha voluto esporre una dozzina di lavori. E' una scultura, la sua, che oggi può sembrare molto lontana da noi; ma chi pensi al tempo in cui Bourdel-

le operava, ritroverà tosto il significato preciso di codesta plastica larga ed energica, volta all'umano, e non priva di raffinatezze, anche se per la volontà di infondervi un'anima eroica scade spesso in accenti melodrammatici. Rodin, durante i quindici anni che Bourdelle, uscito dagli studi del Dalou e del Falguière, lavorò con lui e per lui, lo definiva un «éclaireur de l'avenir», e dichiarava che l'impetuosità era il carattere del suo ingegno. E' vero anche che talvolta ebbe ad accusarlo di fare della scultura in dialetto: era comunque un dialetto che, movendo dagli scultori gotici delle cattedrali francesi, risaliva ai primitivi greci, e ritrovava così una sua purezza antica. «L'architecture est le fondement de tout art», diceva Bourdelle: e, infatti, uno dei suoi meriti maggiori è stato quello di aver ricondotto l'architettura nella scultura: tanto che egli ci appare miglior compositore di Rodin, il quale in definitiva non sapeva comporre. Le prime opere di Bourdelle rivelano l'influenza rodiniana; ma sul 1900, col bronzo dell'*Apollo*, lo scultore trova il suo accento personale, superando definitivamente l'impressionismo simbolistico di Rodin, e restaurando il volume nella sua precisa funzione architettonica.

Una piccola retrospettiva da segnalare è quella di Edward Wadsworth (1889-1949), nel padiglione della Gran Bretagna. Wadsworth fu tra i primi pittori inglesi ad accogliere il cubismo; e quindi, allorchè nel giugno del '14, per iniziativa di Wyndham Lewis, apparve a Londra il primo numero della rivista *Blast* (il secondo ed ultimo venne pubblicato un anno dopo, nel luglio del '15), aderì al vorticismo, il movimento sul quale ebbe molta influenza il nostro futurismo (Marinetti, appunto, era stato a Londra nel '13), e che tendeva a identificare ogni rappresentazione con la mac-

china, per cogliere, attraverso una forma molto sommaria, la massima energia, la massima forza. E, definendo codesto indirizzo, Ezra Pound aveva, infatti, precisato che «il vortice è il punto massimo di energia, e rappresenta in meccanica la più grande efficacia». Di Wadsworth, tuttavia, non c'è, qui alla Biennale, nessuna opera del periodo vorticista, ma solo dipinti e disegni, ove egli manifesta, a volta a volta, il suo gusto ora narrativo, ora metafisico e ora astrattista, eseguiti tutti con una esattezza tanto obiettiva e meccanica da soffocare, dentro schemi così formalizzati, ogni senso allusivo della composizione.

Quindi, sempre nel cerchio delle retrospettive, è da citare, in una sala del palazzo centrale dedicata alla Svezia, che non ha un padiglione proprio, la mostra di Carl Kylberg (1878-1952), un artista di delicata personalità, che affida le sue emozioni esclusivamente al colore. I suoi quadri sembrano a tutta prima delle tele lasciate in abbozzo: il *Sole che filtra attraverso il fogliame* del '23, l'*Aria del mare* del '34, l'*Alba sulla pianura* del '50, ecc. Ma tosto si nota come il colore, steso con una pennellata magra, si raccolga in partiture contrapposte e, dissolvendo ogni forma, si muti in una luce vibratile, che definisce una visione quasi sognata e fragilissima. E un cenno merita l'Olanda che, accanto alle retrospettive di uno silografo S. Jessurun de Mesquita (1868-1944), e di due acquafortisti, Arend Hendriks (1901-1951) e Johannes Proost (1882-1942), presenta quella di N. H. Werkman (1882-1945) con una serie di stampe colorate fra espressionistiche ed astrattiste, molto seducenti.

Nè scorderemo, in fine, il Messico con le litografie, le incisioni in legno e su piombo di Josè Clemente Orozco (1883-1949), di Giuseppe Guadalupe Posada (1852-1913) e di Franco Gomez Lazaro (1925-1949); e il Canadà coi dipinti di Emily Carr (1871-1945).

Maestri italiani

L'idea sembrava buona, e probabilmente lo era: viceversa, la sua realizzazione ha sortito un esito pessimo. Sta il fatto, comunque, che in una Biennale come questa, impostata, per quanto riguarda la presenza italiana, sulla generazione che ha raggiunto da poco o sta per raggiungere la maturità, gli artisti delle generazioni precedenti, che ancora vivono e il lavoro migliore dei quali s'è svolto nei primi quarant'anni del secolo, non potevano venire dimenticati. Certamente essi appaiono ormai ai nostri occhi in una prospettiva storica abbastanza precisa, dato che, in generale, il ciclo loro va considerato già chiuso. Tuttavia, anche se la generazione seguente dimostra di rispondere ad esigenze nuove, da quelli non avvertite (o forse trascurate come secondarie di fronte ai problemi più impellenti di un risveglio e di una ripresa, volti a liquidare l'eredità di un passato negativo e a riannodar i legami con una storia attuale di cui s'era smarrito affatto ogni misura), essa ha attinto e attinge di continuo non scarsi impulsi ed esempi dalle conquiste dei predecessori immediati, pur nel distacco o nell'opposizione cui informa ora l'opera sua.

Ecco perchè la Biennale ha creduto giusto di ricordare anche gli artisti anziani, con

una mostra antologica che, adunandoli sotto il titolo di maestri, tutti, o quasi tutti, li allinea ai Giardini, pittori o scultori che siano, nella rotonda del palazzo centrale. Vero che con un solo dipinto o una sola scultura non si documenta l'intera parabola di un artista; ma vero anche che a questo la rassegna in parola non è intesa, tenuto conto che gli espositori odierni figurarono in passato, chi più chi meno, senza restrizioni di sorta, con tutte le opere che ebbero desiderio di mostrare e lo spazio di cui necessitarono: e la attenzione del pubblico e della critica fu tutta per loro. E ancor oggi tre di essi, il Casorati, il Rosai e il Marini (e ad altri, per turno, dovrebbe toccare domani, se le Biennali a venire vorranno seguir questo esempio) risultano presenti con delle personali monografiche, esemplari sotto ogni aspetto, da permetterne uno studio (o un riesame) quanto vasto e approfondito si voglia. Sarà quindi da dire che se, nelle intenzioni degli organizzatori, siffatta esposizione doveva per certo modo rivestir valore di un alto riconoscimento e di un omaggio — un riconoscimento e un omaggio, intendiamo, giustamente dovuti almeno a coloro che furono i primi a rompere gli indugi di quella pseudo indipendenza, di quella apparente autonomia del fare artistico che, ancora all'inizio del novecento, ed anche più tardi, certa critica gabellava e sosteneva come l'espressione di un rispetto imprescindibile per gli insegnamenti dei nostri antichi, mentre in realtà non mascheravano che lo svilimento provinciale di una cultura arenatasi nella presunzione di un'assurda sufficienza — in tale riconoscimento e in tale omaggio non poteva d'altro canto esaurirsi, proprio perchè, rappresentando l'opera dei maestri la fonte a cui l'arte più recente s'è abbeverata ai suoi inizi e lo sfondo sul quale adesso si staglia e prende figura, ne costituiva di conseguenza la premessa necessaria e, comunque, peculiare.

E con ciò, la rassegna dei maestri trovava nell'ambito critico una precisa giustifica-

Rimaneva però da chiarire il significato della parola «maestro», nell'accezione particola-

re alla mostra, chè non doveva bastare, si capisce, solamente l'anno di nascita per esserne investiti ed acquistar il diritto ad una presenza non altrimenti convalidata. Onde, non all'età, ma soprattutto all'attività specifica d'ognuno appariva necessario riferirsi: e, per altro, ad un'attività da ritener conclusa e la cui importanza, il cui peso, nel quadro dell'arte contemporanea, non lasciassero dubbi di sorta. Insomma, qui, nella definizione di maestro era da ravvisare unicamente quel pittore e quello scultore anziano, l'opera del quale, travalicate le contingenze che l'avevano determinata e risolto ormai il suo ciclo storico, dimostrasse di mantenere tuttavia piena validità sul piano estetico. Che poi una cerna siffatta, impegnando gli allestitori della mostra in un severo giudizio critico, dovesse portare alla esclusione di parecchi fra i troppi nomi indebitamente ammessi, sarebbe stato auspicabile contributo all'ulteriore evidenza di una situazione cui il tempo reca di giorno in giorno nuova conferma. Ed è chiaro, del resto. Poichè, anche se il concetto non è nuovo (tutta la critica più avvertita, dopo averlo enunciato in scritti talvolta assai pregevoli, ora lo sostiene: e ricordiamo, fra gli altri, quello già citato dell'Argan), converrà ripetere ugualmente come ciò che determini e caratterizzi l'arte moderna nel suo nascere ed esistere sia una condizione di civiltà, e, per noi, di civiltà europea, intesa come contenuto morale del nostro tempo, e resa operante da una precisa coscienza della storia. E ammesso, come ci par giusto, che la civiltà medesima, in cui la creazione artistica si definisce, sia da codesta a sua volta definita, bisognerà ammettere altresì che mantenendosi estranea ad essa l'arte non abbia possibilità alcuna di esprimersi ed evolversi. Ora si sa che l'Italia non ha partecipato come protagonista al sorgere dei grandi movimenti artistici moderni. Ma, pur non rimanendo assente del tutto, si è mossa con qualche ritardo, determinato per gran parte dalla complessità e dal peso della sua cultura classica, ove s'affacciava quanto mai grave ed assillante il problema di una tradizione illustre e, si vorrebbe dire, inalienabile; alla quale si proclamava, ap-

punto, l'obbligo di mantenersi fedeli, finendo così per assoggettarle, svuotati di ogni vera pregnanza, tutti gli impulsi e slanci volti a superarla. Tradizione significa, senza dubbio, un determinato modo di sentire e di vedere, da cui deriva e cui s'accompagna, o dovrebbe derivare e accompagnarsi, di pieno accordo, un conseguente modo di agire e giudicare: è evidente perciò che la presenza sua non sarà reperibile all'infuori di tali modi, nè potrà darsi per altro continuità di essa se sul ritmo di quei modi stessi non si trasformi o rinnovi. Ne consegue, dunque, quanto sia assurda la credenza di poter seguire la tradizione soltanto con l'imporsi di seguirla, nella guisa che i più richiedevano, cioè sottoponendo e soggiogando il nostro sentire e agire e giudicare alle regole e ai modelli che da un concetto astratto di quella facilmente derivano; invece di adeguarla alla vita, che di continuo l'alimenti e la ricrei, espressione piena, misura conforme e puntuale di una evoluzione che non conosce arresti o ritorni. E un simile processo di rinnovamento non dovrebbe destare alcuna incertezza. Dal quale processo poi, oltre al resto, se già il fatto di discutere il problema di una tradizione sottende, chi ben guardi, il riconoscimento implicito della sua crisi, sarà lecito attendere un esito di tanta più validità ed efficacia quanta più la spontaneità e l'immediatezza del suo realizzarsi.

Nell'arte italiana moderna la crisi della tradizione, apertasi con la moda del neoclassicismo internazionale e continuata attraverso l'aneddotismo ottocentesco, apparve in tutta la sua gravità soltanto nei primi anni del nostro secolo, quando la critica miglio-

re da una parte e gli artisti più dotati dall'altra si resero finalmente persuasi del triste stato in cui la cultura figurativa era scaduta. E la Francia, prima di ogni altro paese, sollecitava un confronto immediato: quella Francia che dal '74, cioè dal primo raggrupparsi degli impressionisti, andava insegnandoci come l'unica maniera di salvaguardare e sviluppar la lezione degli antichi fosse quella di contrastarla, confutandola e dialettizzandola con delle nuove rivoluzioni. Tuttavia la coscienza di codesto scadimento non fu approfondita, negli elementi fondamentali che l'avevano provocato, che da qualche artista solitario; mentre gli altri si volsero con molto ottimismo ad una sorta di recupero, il quale, ora rifiutando senz'altro la tradizione, ora cercando all'opposto la saldatura con un tempo che, se pur non prossimo, nemmeno appariva remoto, e poteva comunque dirsi non intaccato dalla crisi, permettesse loro di guadagnare il terreno perduto, affiancandosi, in parità di resa, ai movimenti estetici che altrove già s'erano appena conchiusi o venivano sempre svolgendosi. Una specie di rettorica ossessione resse quegli assunti, quelle prove e quegli sforzi, che, attraverso periodi diversi e formulazioni il più spesso contraddittorie, portarono dapprima al dinamismo plastico e trascrittivo del futurismo, quindi alle meditazioni spaziali in cui l'archeologia metafisica espresse il «mistero laico» di certi contenuti surrealistici avanti lettera, e in fine agli equivoci del cosiddetto novecento che sviarono ancora una volta l'arte italiana verso i pericolosi trabocchetti di un primitivismo e neoclassicismo tanto lusinghevoli nell'apparenza quanto fatui e gratuiti nella sostanza.

Ma così prospettati, sia quel deciso rifiuto che quella tentata sutura, pur giovando, specie nelle esperienze del futurismo e della metafisica, a dissodare e fecondar un terreno rimasto lungamente inerte, apparvero ben presto inso-

stenibili. La crisi, rispecchiata dall'arte, palesava in vero radici assai più tenaci che non si pensasse, sprofondando esse in tutta la vita, cioè in quella condizione di civiltà cui s'è accennato in principio. Non era soltanto la cultura figurativa a patire lo scadimento, ma la cultura in genere, nel senso più lato di umanitas, sulle remore della quale la prima apriva ora come una spia: la cultura in genere, vogliam dire, che, per essersi rinchiusa dentro i confini di una regione ormai superata come realtà storica, risultava adesso incapace di affermare la propria presenza nell'ambito di una presenza più vasta. E si comprende perciò, come i movimenti artistici italiani, all'opposto di quelli stranieri, non potessero trovar seguito, o lo trovassero indirettamente, a distanza di tempo, dopo che l'esistere di un'arte nazionale apparve in fine risolto nell'esistere di un'arte internazionale. Poichè il problema stava, appunto, nella maturazione di codesto processo di riscatto e liberazione verso una coscienza nuova, da valere — sia precisato ben chiaro — di per se stessa (e quindi senza piegarsi ad alcun anonimo esperanto o snaturarsi altrimenti), quale elemento attivo e indispensabile alla vita della civiltà europea.

E fu a questo che, in effetti, alcuni degli artisti, cui è dedicata la presente mostra antologica (nè si dimentichi però qualche scomparso, qui non documentato), tesero con l'opera loro, lavorando ognuno per proprio conto, secondo il proprio ingegno e il proprio estro; e indipendenti, per certa guisa, lontani in sostanza da ogni movimento dichiarato, anche quando credettero magari di aderirvi. Pochi di numero, mentre la Biennale ne schiera qui addirittura ventiquattro, dei quali ventuno con un'opera a testa e tre con delle rassegne monografiche. Ed è l'errore che infirma tutta la mostra: poichè, se a nostro avviso l'appellativo di maestro spetta, per esempio, al Morandi, al Semeghini, al Carrà, al De Pisis, al Casorati, al Marini, ecc., non altrettanto vor-

remmo dire per un Bartoli, per un Funi, per un Tozzi, per un Salietti, per un Torresini, per un Socrate, ecc.. E in quanto ad altri, come il Guidi e magari il Bartolini, l'arte dei quali, ricca com'è di fermenti attivi e sempre aperta a nuove conquiste, respinge di conseguenza la pacifica catalogazione cui quella dei maestri dianzi citati generalmente aderisce, qui ci sembrano sacrificati, e li avremmo visti con miglior esito in una ampia rassegna che li rappresentasse a dovere nell'attualità viva delle loro realizzazioni.

In complesso, dunque, una rassegna fallita, che non chiarisce, ma intorbida peggio uno stato di cose già difficile di per se stesso. E sarà compito del visitatore avveduto di operar la cerna necessaria per identificare nel folto degli espositori lo smilzo gruppo di quei maestri autentici ai quali si deve d'aver scontato il ritardo con cui l'arte italiana s'è mossa in paragone di quella d'oltralpe, e spetta il merito del suo ritorno nella cultura figurativa europea.

TRE PERSONALI

Già lo si è detto: la mostra antologica dei maestri italiani, allestita senza un vero e proprio ordine critico, non esemplifica, non chiarisce nulla; anzi ingenera confusione coi molti espositori inutili, mescolati a quelli necessari, e le opere scadenti, che disturbano quelle valide. Non questo davvero era in programma. Poichè, anche non volendo tener conto che un riassunto dell'arte nostra nei primi quattro decenni del secolo è inconcepibile quando vi si escludano i nomi di alcuni artisti scomparsi, ci si attendeva lo stesso un panorama certamente sintetico e rapidissimo, ma pur lineare e inoppugnabile di un'attività che ci appare oramai in gran parte storicamente conclusa e suscettibile perciò di un giudizio abbastanza risoluto e preciso. Ne è sortita invece una rassegna ibrida, eterogenea, quasi accozzata a caso, o usata per comodo di una ospitalità che sembra non si sapesse nè come offrire nè come rifiutare. E guai se il visitatore dovesse ricercare qui la documentazione di quei raggiungimenti tante volte conclamati, che hanno segnato la ripresa dell'arte italiana nell'ambito della cultura figurativa europea. Meglio, dunque, non badarci più che tanto, e passare svelti alle sale che accolgono le opere di tre maestri ben diversamente presenti, Felice Casorati, Ottone Rosai, Marino Marini, nelle ampie personali dei quali la precedente «antologia» trova, insieme, per certa guisa, e un suo parziale prolungamento e una sua altrettanto parziale correzione.

La critica favorevole al Casorati ha fatto generalmente consistere il «segreto» della sua arte nella meditata coincidenza della poeticità con la razionalità. E lui stesso, del resto, affermando anni or sono di amare le linee statiche e non il movimento che quelle linee medesime sposta e rimuove, dichiarava di portare interesse più all'architettura del quadro che non alla sua qualità pittorica in senso stretto. Il che è vero, senza dubbio. Tuttavia non sembra di poter affermare che lo svolgimento del Casorati, pur seguendo un ritmo logico, appaia ognora graduale e pacifico. E con molta esattezza all'Appollonio capitò recentemente di notare come la sua prima pittura (1907-10) risulti piuttosto ovvia, e riveli «un acuto realismo psicologico, un dominio del soggetto», che si piegano però a un gusto per gli schemi, e, intorno al 12, a un disporsi della composizione «su basi precostituite e su una opportunità formalistica». Fra il '14 e il '15, «Klimt lo attrae entro un'orbita di linearismi»; finchè, verso il '19, certo sintetismo di marca secessionistica viennese viene a «geometrizzarsi con desolante freddezza» in una esigenza simbolistica. Quindi, dal '20 al '22, giunge forse l'epoca più fortunata di Casorati: «e siamo in un mondo dove lo sferoide par che sintetizzi il suo tendere a una regola non solo iconografica ma anche stilistica, un mondo immobile e artificioso, dove tutto è calcolato nelle rispondenze ritmiche, ma che si preoccupa altresì di un rendimento atmosferico». Per altro un temperamento come il suo, volitivo e raziocinante, non poteva sfuggire, almeno per attrazione culturale, agli influssi più vari, sebbene sempre rielaborati con molta sottigliezza nelle soluzioni virtuose di un formalismo intellettuale, da portarlo, sì, ad un sottile linguaggio compositivo e ad un'astratta ricerca della sintesi, ma anche a costruire, dentro codesto sforzo cerebrale, il qua-

dro in eccesso, attraverso le pause e i momenti successivi di una natura più atta a graduarsi su lente giustapposizioni che non a fecondarsi e a vibrare in una sùbita, istintiva emozione. Di qui la carenza di una vera e propria libertà figurativa, e quel distacco, quella frattura, spesso reperibili in Casorati, fra lo elemento cromatico e la componente formale, entrambi come sorti e sviluppatisi l'uno dall'altro indipendenti, o, nel migliore dei casi, quello perseguito come una specie di aggettivazione a guisa d'aggiunta o sottolineatura di questa, utili ma non necessarie e indispensabili, precise e intemerate ma tuttavia avulse dalla perfetta unità del fatto creativo, e sterili dunque, in definitiva, anche nella fascinosa giustezza del rapporto tonale.

E il distacco, il dissidio, si accentuano, fino a generare qualcosa di simile a una gustosa tarsia, ad un attraente mosaico, quanto più il colore tende all'astrazione e le forme s'irrigidiscono nel modulo naturalistico. Qui ai Giardini si rivedono molte opere note di Casorati, insieme ad altre meno note: dal *Ritratto della sorella*, che nel '907 gli aprì le porte della Biennale, al *Tiro al bersaglio* del '18, ove la tendenza decorativa si configura in un'immagine arabescata; dalle *Uova sulla tavola* del '20 al ritratto di *Silvana Cenni*, alla *Fanciulla nello studio* ed a *Le due sorelle*, tutte e tre del '21, che rispecchiano l'attenzione intelligente e appassionata per i quattrocentisti toscani e ferraresi; giù giù, fino alla *Venere bionda* del '34, alla *Ragazza con il libro giallo* del '45, all'*Eclissi di luna* del '47, allo *Spaventapasseri* del '48, alla *Natura morta con limoni* del '50, alla *Donna sdraiata* del '51, alle *Prigioniere* del '52, ecc., nelle quali, mentre da una parte la cadenza compositiva s'afferma con un anelito sempre più intimo e segreto verso quell'equilibrio, quella sintesi in cui linea colore e volume dovrebbero trovare un punto di perfetta fusione, dall'altra l'esasperazione volumetrica di un tempo lentamente s'atte-

nua, sostituita spesso da stesure cromatiche piatte, senza però che la prospettiva rinunci al suo impiego di scansione spaziale. E qui, i contenuti casoratiani rivelano, forse meglio che nelle opere precedenti, il loro carattere di pretesti figurativi, quali, appunto, possono derivare da un mondo filtrato più per le vie dell'intelligenza che per quelle della sensibilità e dello intuito. Che in codesta pittura vi sia dramma, nell'accezione esatta del termine, come molti hanno scritto (e noi pure una diecina d'anni or sono), non diremmo; piuttosto, una desolata tristezza, che punta, a volte, e si risolve in termini di epigramma letterario. Ma un fatto, comunque, ci par certo: che la attività di Casorati, non ostante i numerosi riferimenti culturali, rimane un fenomeno isolato, lontano da ogni polemica e movimento attivo dell'arte contemporanea. Questo costruttore di impassibili armonie formali, ove l'aspirazione ad un respiro mediterraneo rimane frequentemente come gelata nel soffio d'una particolare cultura nordica, deve tutto a se stesso, alla sua volontà inflessibile, alla sua specchiatezza di artista probo, ostinato e intransigente.

Per Rosai, il chiarimento insieme più acuto e cordiale ci viene forse dal Parronchi, il quale indica l'occasione determinante per l'indirizzo del pittore nell' atmosfera che, tanto in Italia quanto altrove, circondò e seguì l'apparizione di Ensor. E sarebbero state, appunto, certe incisioni dell'artista belga a fargli comprendere come esista «una caricatura che caricatura non è, ma pittura del carattere sollevata in un clima di fantasia». Ciò non di meno (e siamo negli anni fra il '12 e il '14) quando Rosai pur in quella suggestione, «fosse allora cosciente che la sua indole era un'altra», e tale da non potersi sostenere a lungo

«in un clima di allucinazioni alla Ensor», necessitandole invece affondare i piedi nella realtà, sarà fatto da constatare lì a cinque anni, nell'immediato dopoguerra, e in anni ancora più tardi risulterà poi evidente come Rosai arrivasse «a reintegrare il significato di queste sue giovanili violenze in un filone di tradizione fiorentina trecentesca», al modo stesso che Ensor «s'inserisce naturalmente nella tradizione fiamminga».

In effetti è certo ammissibile che anche Rosai abbia tratto da quanto lo circondava gli impulsi e gli stimoli meglio rispondenti alla sua natura; ma più per sensibilità intuitiva, istinto congenito, che non per mediazioni culturali nell'ordine di un rigoroso ripensamento del problema artistico, considerato in se stesso, all'infuori di una continua ed esperita situazione di lavoro, cui egli venisse concedendo pause attive alle indagini e alle conquiste filologiche. Piuttosto è una sua genialità artigianale che Rosai sviluppa, ritrovando in una sorta di vernacolo, sommario a volte e un po' rozzo, il senso della propria terra e il legame, in chiave di racconto popolaresco, con un linguaggio antico, apparentemente antistorico, ma sostanzialmente sempre vivo per resistenza organica, anche se da lungo tempo obliato. Il che porta ad escludere tosto ogni discendenza del pittore dai macchiaioli, e a considerare la breve esperienza futuristica e i contatti brevissimi col cubismo del tutto transitori, non ostante le prove ottime da lui fornite nel '12 (e, con momentanee riprese, nel '14, nel '16 e nel '18). Ma Rosai era troppo legato alla realtà per soffermarsi in esercitazioni siffatte, che ai suoi occhi non potevano superare di molto il valore di un giuoco. E se, dopo la prima guerra mondiale, i suggerimenti di un Soffici, gli e-

sempi di un Carrà, i primi incontri con le riproduzioni cezanniane ed altri contatti gli gioveranno parecchio, sarà massimamente in quel calore di affetti radicati alla terra che egli, fra il '19 e il '21, maturerà il suo stile, rivelandosi in lavori inattesi, quali, il *Paesaggio*, il *Cortile di via de' Bardi*, la *Partita a briscola* e specie il *Giramontino*, dove figure e luoghi e oggetti appaiono già assunti da una memoria, la quale quando riesce a cancellare il sottinteso letterario e il gusto dell'aneddoto illustrativo, li spoglia dal peso delle sollecitazioni occasionali per ricrearli in un'aura di poetica evocazione. Dal '21 vi fu nella pittura di Rosai una continua, conseguente evoluzione, ora determinata dalla ricerca di una maggiore luminosità, ora da una sintesi di forme più essenziali, che qui, i quadri esposti, dalla *Piazza del Carmine* del '22 alla *Burrasca* del '23, dal *Giornalaio* del '29 all'*Uomo seduto* del '30 dall'*Inverno* del '50 al *Ritratto* del '51, ecc., ci sembrano indicare assai bene. Così come, nel mettere l'accento sul fare istintivo di Rosai, ne precisano anche l'impaccio in una fonda radice provinciale, che spesso impedisce all'elemento cronachistico d'essere portato a piena espressione d'arte: e ciò risulta tanto più manifesto, quanto più il pittore s'impegni, come in alcuni quadri recenti, a liricizzare i contenuti in una sorta di raffinata spiritualità, affatto estranea alla sua indole schiettamente e toscanamente popolaresca. Un'indole, una natura, un carattere, i quali segnano, ad un tempo, e la sua forza e il suo limite.

Nell'arte di Marini l'alunnato presso Domenico Trentacoste e la giovanile simpatia per Medardo Rosso non hanno lasciato tracce evidenti. Così l'eclettismo delle prime opere e

i residui di un verismo affatto accademico in esse reperibili sono da confinar senz'altro in una preistoria, che lo scultore doveva presto travalicare, estendendo le sue ricerche e i suoi interessi a più vaste e plausibili manifestazioni della cultura artistica, soprattutto in quelle epoche, in quei periodi verso cui, oltre che da una necessità d'informazione, egli si sentiva attratto da un'insopprimibile affinità elettiva. Lo sviluppo di Marini fu, dunque, culturalistico; ma fu anche poetico. La cultura, una sottile e avvedutissima cultura, ha qui, senza dubbio, un giuoco di molto peso: ma è un giuoco che, anche se deliberato, finisce poi per risolversi d'istinto, nell'immagine originalmente realizzata. Tanto che il volgersi di Marini ora agli egizi, ora ai greci, ora agli etruschi, ecc., se appare guidato dall'amore per le espressioni di quelle lontane civiltà figurative, più si precisa nell'ansia di acquisire alla propria definizione plastica una struttura interiore, tutta personale e autonoma, la quale, anche nella fedeltà che egli intende mantenere all'oggetto, gli permetta ogni volta di trascenderlo. «Considero profondamente artistica soltanto l'opera che, pur attingendo alle fonti della natura, sa astrarsene e superarle, scriveva infatti il Marini già nel '35. L'arte è perfetta allucinazione; in tal modo le verità della natura si trasformano». Così che, quando per lui si discorre di ritmica architettonica, di masse essenziali, di volumi bloccati nello spazio, in una parola di valori esclusivamente plastici, non si può non riconoscere nell'invenzione delle sue forme — in quei ritratti bellissimi, in quei giocolieri, in quelle solenni pomone, in quei cavalli e cavalieri arcanamente ancestrali: che sono i motivi basilari dell'iconografia mariniana, ripetuti anche qui, in nuove interpretazioni, nella personale di quest'anno — come il ricordo dell'antico si sciolga in un'inquietudine tutta attuale, e la

fredda ragione sia ognora penetrata da un calore dominato a tempo giusto di fronte ad ogni impulso occasionale e momentaneo, o arginato e rotto, sul limite di ogni trepido abbandono, da qualche acre soluzione stilistica, da qualche taglio fermo e netto, inferto senza esitazioni o rimpianti di sorta. Che sia facile identificare il Marini in una siffatta sapienza ironica e mordace, certo non negheremo. Tuttavia, all'infuori dei momenti in cui il museo ha il sopravvento e lo scultore cede al gusto dello stilismo, egli non è esclusivamente qui. E bisogna intendere alla fine come la padronanza che esercita sulla materia e la lucidissima intelligenza attraverso cui filtra le sollecitazioni del sentimento non promanino da una negazione atea, ma da quel vivo e attivo equilibrio che l'uomo ha saputo conquistare a se stesso e di cui ora alimenta la sua genialità d'artista.

ALTRI ITALIANI

Si dice: la cultura, l'informazione. Si dice: le capacità tecniche, la perfetta conoscenza del mestiere. Si dice: la partecipazione alla vita, la consapevolezza di esistere e di operare in un preciso momento di una storia in atto. Tutto giusto: poichè, se è vero che artisti si nasce, è ancora più vero che artisti si muore. Ciò non di meno, che un clima culturale sia sufficente da solo a creare un artista, sarebbe ridicolo pensarlo. Ne aiuterà e condizionerà lo sviluppo, questo sì, tanto in una situazione d'aderenza che in una di contrasto. Ma per quanto un artista non possa estraniarsi dal proprio tempo, e tradirlo impunemente, non basta però che egli si leghi ad uno dei movimenti che di codesto tempo rispecchiamo il generico indirizzo, perchè sia da considerarsi un « artista » nell'accezione precisa del termine e l'opera sua quel che si dice un'« opera d'arte ».

Ora, da noi, le discussioni sul linguaggio, che alcuni anni fa s'eran mosse nell'esigenza di riconoscere come il problema di un'arte nazionale non possa oramai trovar giustifica ove non aspiri ad affermare o già affermi la partecipazione della cultura figurativa italiana ad una cultura figurativa più vasta, europea o internazionale che sia, senza che con ciò l'arte nostra abdichi alla sua indipendenza e originalità (e questo è un punto sul quale vorremmo insistere molto), ci sembrano oggi, per molti aspetti, degenerate nella polemica di alcuni gruppi in lotta fra loro, ognuno dei quali ascrive soltanto a sè, alle proprie formulazioni e ai

propri raggiungimenti, la possibilità o il merito di una siffatta conquista. Polemica assurda e sterile, non cade dubbio: e a provar la fallacia di un'esclusività di tal sorta basta l'insegnamento della storia dell'arte, che ha documentato spesso la coesistenza in una medesima epoca di artisti diversissimi, e tutti validi non ostante le difformi aspirazioni e realizzazioni loro. E quel che fu un tempo si ripete anche al presente. Sicchè, qui alla Biennale, non ci sembra cadere in alcun arbitrio critico chi, visitando per esempio il padiglione italiano, accetti unicamente quale suddivisione di comodo, ai fini di un chiarimento successivo più rapido, la partizione degli espositori, cui i più aderiscono e l'allestimento della mostra stessa favorisce, in naturalisti, astrattisti (figurativi o meno) e neorealisti, ma la rifiuti invece come assoluta categoria di giudizio. In quanto, pur riconoscendo alle poetiche un giusto peso, ciò che in fine hà da valere, e conta soprattutto, è poi sempre l'esito positivo nel quale esse verranno risolte, e non altro: un esito alla cui definizione, se la cultura giova e giovano le premesse teoriche, lo spirito animatore non potrà nascere che dall'istinto, dalle doti native, in una parola dal talento dell'artista.

Sappiam bene: questa, che in definitiva permette di guardare con occhio imparziale all'attività di artisti disparatissimi, molti considerano viceversa una posizione di deplorevole sincretismo, aperta alle transazioni e ai compromessi più superficiali e pericolosi. Il che, certo, dovremmo ritenere esatto quando, invece che alla umanità e profondità di un sentimento portato ad espressione d'arte, si badasse esclusivamente alla formula o al problema in sè, avulsi dalle ragioni donde essi promanano, che sono ragioni di vita, esperienza di noi stessi, e cioè della realtà ove l'animo nostro affonda le sue radici. E non è che ora si rifiuti l'asserzione baudelairiana, di una critica la quale muova da un punto di vista esclusivo, citata allo inizio di queste nostre cronache; ma, per contro, è che, in-

sieme ad essa, troviamo perfettamente accettabile anche il principio crociano, secondo cui nessun'arte, per primitiva e preistorica, e per modernistica e avveniristica che sia, può sottrarsi « all'unica idea della arte, la quale, se non fosse unica nell'idea, non sarebbe ». Così la misura sincretica risulta scontata in quel che essa può avere di arbitrario ed equivoco; e così anche i nomi più opposti convengono naturalmente ad una stessa misura di giudizio. E saranno adesso, dopo quelli già ricordati, alcuni altri su cui l'attenzione di chi percorra il padiglione italiano non può non fermarsi. Un'attenzione, comunque, di varia intensità e natura: la quale, se poco si accende di fronte al fare stento anche se in apparenza facile e corsivo di un Levi, alle stravaganze in cui un Meloni sciupa molte delle sue doti istintive, ai cavalli e ai cavalieri in carta ritagliata di un Borra, alle gracili emozioni di un Menzio, alla pazienza quasi miniaturistica di un Donghi, ai gelidi tabù di un Cantatore, alle illustrazioni manierate di un Gentilini, alle pesantezze di un Mastroianni, ai gruppi di un Calò, alle astrazioni di un Signori, ai simulacri lunari di un Cappello, alle nere lamine di un Lardera, ecc.; più trova modo di ridestarsi sulle pitture migliori del Tomea *(Pellegrini montanari)*, del Sassu *(Fucilazione* e *Caffè rosso)*, del Cesetti *(Paesaggio italiano;* e *Natura morta)*, del Butera il quale segna soprattutto col *Grande albero*, col *Viale alberato* e col *Paesaggio del Brenta* una conquista notevole nell'icastica poesia della sua pittura magra ed essenziale, del Breddo che sfrutta le rivalse di una intelligenza viva in partiture complesse di fattori e tuttavia aperte ad ulteriori aspirazioni formali, del Barnabè (nature morte e figure del '52), del Gaspari e del Perizzi entrambi in progresso, del Vagnetti la cui preoccupazione cromatica risulta però come soffocata dall'impaccio di una materia troppo greve e sensuale, dell'esuberante e solido Novati, dell'abile e fecondo Seibezzi, del patetico e costrollato Dal-

la Zorza, del tenue Mandelli, e quindi sulle sculture del Fabbri di un realismo che, nel desiderio del drammatico, non sempre supera una certa interiore anonimia, del Minguzzi ove un insistito gusto dello scavo turba e attenua alquanto l'intensità dinamica dei ritmi migliori, di Salvatore Messina quanto mai coerente nell'intima assolutezza del suo svolgimento, ecc.; cui son da aggiungere taluni medaglisti come il Bertazzolo, il Pavanati, il Romanelli, il Carestiato, e taluni grafici come il Marangoni, Fulvio Pendini, Neri Pozza, il Viviani, il Barbisan, il Maccari, lo Zancanaro, il Bartolini, Gino Morandi, Edmondo Bacci.

Si potranno fare molte accuse agli artisti della generazione di mezzo, più o meno fondate, più o meno consistenti: non quella per altro di non aver cercato con una volontà e una tenacia grandissima di esprimere l'ansiosa e tormentata realtà della propria epoca. Certo che in codesto sforzo la polemica ha spesso prevalso sulla vera consistenza dei fatti, disperdendosi in vani intellettualismi, formalismi, problemismi, ecc.; e nel percorrere le sale del padiglione italiano vien fatto a chiunque di rendersene conto. Ciò non di meno, anche condannando tutti gli errori in cui l'arte contemporanea è frequentemente scaduta, sarà sempre difficile, chi voglia considerare le ragioni spirituali che la hanno determinata, figurarsi per essa uno sviluppo diverso dall'attuale. E fra i nomi che qui desideriamo ancora citare, ve n'è pur di quelli che, insieme a taluno già ricordato, si spera abbiano domani un valore non trascurabile nel bilancio definitivo della cultura artistica del nostro tempo, anche se molti non sono ancora giunti a dare la piena misura delle loro possibilità, e

le incertezze rimangono gravi. Comunque nessuno, crediamo, potrà negare, ad esempio, un Soldati, che da oltre vent'anni nutre di consolazioni contemplative le sue partiture di colore, le sue geometrie di un purismo assoluto, con commovente fedeltà ad una vocazione sicura e ferma, distaccata da ogni polemica, senza esitazioni o dubbi di sorta; o un Pirandello, artista limitato, ma sincero nell'asprezza violenta e stupefatta di certe composizioni, che bruciano l'iniziale edonismo in un colore secco e ruvido, quasi da pittura murale. In quanto a Birolli, dovremo confessare di non averlo più ritrovato, quale lo si conosceva, in una rassegna come questa sua d'oggi, per noi sostanzialmente sbagliata, perchè intesa, si direbbe, a precisarne gli agganci culturali invece che la fondamentale natura di artista. Per contro, Santomaso ci appare in un momento molto felice, cui egli affida la ripresa di un rinnovato rapporto con la natura, ove si ricerca e si ritrova senza confondervisi, liberando alcuni motivi nell'immediatezza di una sintesi poetica che, se tien conto della cultura, non se ne abbaglia o vi soggiace. Mentre Vedova fomenta il suo mondo di urti drammatici, continuamente oscillante fra gli impulsi della passione e i richiami dell'intelligenza, e lo ripropone, con un dinamismo più fitto di ritmi e più aperto alla rappresentazione spaziale, nelle forme analogiche che gli son proprie, intendendo affermare in esse, attraverso il semplice ma serrato contrasto del bianco e del nero, la coscienza dell'uomo che non vuole più essere spettatore di se stesso, ma chiara individualità agente dentro il cosmo. Morlotti allarga sempre più le sue composizioni, immergendole in una intensa luce verde; Afro modula il suo gusto sottile sur uno sviluppo di astratte fantasie, ove i cromi hanno come un «suono» di

note musicali; Corpora persegue l'abile giuoco dei suoi colori e delle sue linee per trovare, come ha detto il Venturi, una linea e un colore « più veri ». Nè tralascieremo quindi di segnalare, per impegno e risultati, il Turcato, il Cagli, il Deluigi, il Moreni, il Reggiani, il Savelli, lo Scialoja, il Consagra, il Franchina, il Mirko, il Greco. E poi Alberto Viani, in una saldezza di organismi plastici ancora più puntualizzati che per il passato nella forma chiusa, e cui la cultura ha sempre giovato e tuttavia giova unicamente in funzione di una personalità creatrice atta a riscattarne l'ascendenza e i riferimenti, insieme classici e moderni, in nuove, geniali soluzioni, quali appunto, a parer nostro, son da ritenersi i due *Nudi* del '51, che lo scultore espone accanto ad altri del '45, del '49 e del '50. E poi ancora il Cassinari e il Saetti: al primo dei quali sarà da riconoscere una lenta ma sicura maturazione che, sull'appoggio delle doti native, se non ha eliminato ancora ogni elemento di un compiaciuto decorativismo, vien definendo un suo proprio discorso, basato massimamente sul colore acceso e sulla luce; e al secondo, una lunga scaltrita esperienza che gli permette d'accostarsi ai testi più diversi, ma cui si vorrebbe richiedere però una coerenza formale più rigorosa, e il rifiuto di quel gusto a volte troppo appariscente e superficiale che la tecnica sofisticata pericolosamente gli favorisce.

Ma, anche di una corsa così rapida come quella che qui s'è dovuto fare, non è lecito tirar le somme senza un accenno al neorealismo sociale, ove fan gruppo il Guttuso, il Mafai, il Pizzinato, lo Zigaina, il Mucchi, il Borgonzoni, il Migneco e qualche altro. Guttuso, presente con un'antologia che ne documenta l'attività dal '40 al '52, espone il dipinto più spettacolare di tutta l'Esposizione, quella *Battaglia al ponte dell'Ammiraglio*, la quale offre della sua pittura ogni spunto possibile, certe immagini indubbiamente valide e cert'altre soltanto decorative e oleografiche. La tela nel suo complesso non regge; ciò non di

meno, l'ardimento della composizione, il piglio che la caratterizza nel grido alto dei cromi e nell'intreccio caotico dei gesti, ci riportano pur sempre alla natura prima del pittore, popolaresca e romantica affatto, urtante talvolta e retorica, ma ricca di un talento illustrativo, che viene continuamente a galla, anche nei momenti di più acuto compromesso. Per Mafai e Pizzinato, la conversione al neorealismo ha aperto un periodo di crisi: Mafai non riesce ancora a centrare in una pittura di racconto la sua sensibilità intimista, senza cadere in un frammentarismo dispersivo; e Pizzinato, dopo il chiarimento in sede dialettica portato al suo nuovo indirizzo, fa oggi ogni sforzo, con l'onestà grande e la tenacia che tutti gli conosciamo, per realizzarne i principi sulla tela. Zigaina, in fine, non tradisce il credito che gli è stato concesso di questi anni, pur cedendo qui e lì nelle ultime opere, ove per altro vien dimenticandosi del colore, ad un'abilità alquanto cifrata che lo devia dai contenuti donde la sua opera muove.

Coi pittori realisti, anzi, per essere precisi, col loro alfiere, che è il Guttuso, il padiglione italiano si chiude. Le discussioni, le critiche, le accuse contro i criteri che ne hanno guidato l'allestimento, consigliato la disposizione, suggerito i nomi da includere, ecc., sono state numerose, spesso aspre e violente. Ed ora giuste, ed ora ingiuste, come sempre succede in simili occasioni. Può darsi, comunque, che qui, in questa Biennale, parecchi espositori sian di troppo, mentre taluni artisti non invitati meritassero all'opposto di figurarvi. Nè è perciò da dolersi che lacune siffatte dessero luogo a querele e proteste anche eccessive. Tuttavia, ci sembra innegabile che l'Esposizione di quest'anno abbia segnato, per organicità e chiarezza, un deciso progresso su quelle del '48 e del '50. E la Biennale del '54 dovrà per forza tenerne conto.

ALTRI STRANIERI

La partecipazione straniera alla Biennale è andata via via aumentando negli anni, fino a segnare nell'edizione d'oggi lo intervento di venticinque nazioni. Ciò, non v'è dubbio, mentre prova il credito che l'istituzione veneziana ha acquistato nel mondo, definisce ed estende sempre più quel carattere di assise internazionale dell'arte che le si è voluto dare fin dall'inizio: e se un giorno, che speriamo non lontano, alcuni stati vorranno accogliere l'invito che ora declinano, il panorama che Venezia riuscirà a schierare nel recinto dei Giardini sarà davvero completo. Comunque, dei paesi che più contano, nessuno è assente. E, in generale, quasi tutti, hanno adottato la norma di presentare i loro artisti viventi non in massa, con appena un'opera o due ciascuno, sempre insufficienti per una conoscenza non approssimativa e casuale, ma a piccoli gruppi, e con tanti dipinti e sculture e disegni da documentarli nella loro vera consistenza e permetterne un giudizio abbastanza preciso. E' logico, per altro, che tale norma presupponga una continua, attenta e intelligente rotazione di valori: come quella di cui, anche questa volta, ci fornisce una chiara dimostrazione, ad esempio, la Francia. Il qual paese, appunto, dopo aver accentrato nel '48 e nel '50 il suo intervento sulle personali di Matisse, di Rouault, di Braque, di Utrillo, ecc., lo impernia adesso su due nuovi maestri, Raoul Dufy e Fernand Léger, che se non attingono la fama dei precedenti, appartengono tuttavia alla cerchia più illustre della pittura contemporanea francese.

Dufy, che oggi ha settantacinque anni, è un pittore da mettere nella scia di Matisse, non perchè lo ricopi o lo imiti, ma perchè qualcosa di quella facilità, di quel gusto sottile, di quella grazia incantevole traspaiono anche nell'opera sua e ne costituiscono forse la attrattiva maggiore. E del resto egli stesso ha affermato come la rivelazione definitiva del proprio temperamento l'abbia avuta davanti a *Luxe, calme et volupté*, il quadro famoso di Matisse esposto al Salon d'automne del 1905. Sono infatti di vent'anni dopo queste sue parole: «J'ai compris toutes le nouvelles raisons de peindre, et le réalisme impressionniste perdit pour moi son charme à la contemplation du miracle de l'imagination introduit dans le dessin e dans la couleur». Era giunto a Parigi da Le Havre sull'inizio del secolo, e qui, più che i capolavori del Louvre, lo attrassero gli impressionisti nella vetrina di Durand - Ruel, i Cèzanne raccolti da Vollard, la mostra di Van Gogh allestita da Bernheim nel '901, la prima esposizione del '903 agli Indépendants. Nel '905 è coi fauves: e si vedano alla Biennale, opere di quel periodo felice, i *Tre ombrelli* appunto del '905, la *Via imbandierata* del '906 e la *Spiaggia* di *Sainte Adresse* del '908. Ma poi, dopo il '907-8, se un certo orientamento verso la lezione costruttivistica di Cézanne e l'indirizzo del primo cubismo gli saranno utili massimamente negli sviluppi di quell'attività di decoratore a cui lo spinsero il Bianchini, il Poiret e l'Artigas, più varrà, come s'è detto, a maturarlo nelle sue doti di pittore l'esempio di Matisse: tanto da parere quasi che sull'orma di questi egli nel '20 scopra il Mediterraneo a Vence, e nel '22 viaggi in Italia, e nel '25 soggiorni nel Marocco, riportando d'ogni luogo dipinti e acquarelli sempre più sciolti, agili, gioiosi. Anche per Dufy, come per Matisse, ha osservato Maximilien Gauthier, espressione e decorazione non sono che un'identica cosa: il che, insieme ai quadri, sembrano appunto provare tutte le altre opere sue, dai legni per *Le Bestiaire*

di Apollinaire ai tessuti, dalle ceramiche alle tappezzerie in «couleurs rongeantes», dalle illustrazioni di *Mon Docteur le vin* per gli stabilimenti Nicolas alle grandi decorazioni per il Palais de l'Electricité, per le Jardin des Plantes, ecc. «L'oeil est l'ennemi du peintre», dice infatti Dufy, e «le peintre qui ne se fie qu'à son oeil est trahi». Ma per altro un principio di tal sorta chiarisce pure certi scadimenti o limiti dello artista, portato da una mano facile e abilissima all'esaltazione di quell'arabesco alquanto frivolo, in cui il Cassou scorgeva «un monde de plaisir decoratif», e che al Longhi faceva definire il Dufy, dopo il momento fauve, soltanto un «prestigioso calligrafo di figurine da spiaggia mondana». E', non di meno, un segno raffinato e duttile, quello di Dufy, ricco di eleganti abbreviazioni e d'una rara vivacità, che giuoca sul contrasto dei toni puri, come nel *Ritratto di Pierre Geismar* del '36, negli *Yachts imbandierati a Deauville* del '37, nello *Studio* del '39, nella *Domenica* del '43 e nella *Battitura* del '45; o si serve talvolta di un tono unico, come nel *Violino rosso* del '48. A codesto segno brillante, Dufy s'abbandona con spontaneità e immediatezza, senza il peso d'alcun problema: e forse soltanto negli ultimi anni, dopo il '48, egli mostra, qui e lì, il desiderio di imporre un controllo maggiore all'impulso estemporaneo del suo estro, al capriccio umoroso e volante della sua fantasia.

Uno spirito decorativo anima anche l'opera di Léger; ma con intendimenti e risultati affatto diversi. In Dufy predomina il moto istintivo e rapido; in Léger, la costruzione volontaristica, lentamente cadenzata. Quanto più l'uno è bizzarro e gentile, tanto più l'altro è rude e controllato; e tanto l'uno cede allo svolazzo grafico e illustrativo, quanto l'altro tende a bloccare l'immagine in ritmi chiusi e rigorosi. Ecco, fra l'altro, in questa sua rassegna, l'*Adamo ed Eva* del '35-39, ecco la *Ruota nera* del '44, ecco la *Composizione con quattro frutti* del '47, e i *Costruttori* del '50, e il *Mazzo di rape* del '51 e la *Natura morta con tre farfal-*

le del '52. Léger viene dalla architettura, e verso il '908, dopo aver subito l'influenza degli impressionisti, dei neoimpressionisti, dei fauvisti e specie di Cézanne, trova nel cubismo una soluzione ai suoi sforzi di assiduo e silenzioso lavoratore: un cubismo, per altro, personalissimo, isolato, e che, sfuggendo alla teoria della quarta dimensione e approfondendo invece lo studio dei volumi e delle proporzioni, sente a volte il costruttivismo del Larianov e soprattutto dimostra di amare la macchina nella precisa scansione delle sue forme geometriche. C'è sempre in Léger qualcosa di popolare, qualcosa di artigianesco. Infatti, fra tutti i periodi dell'arte egli preferisce quello medioevale, così folto di costruttori pazienti e anonimi; e non per nulla il suo fare, ispirato alle forme meccaniche, ove la visione semplificatrice raggiunge spesso una sintesi molto energica ed efficace, si presta così bene alle decorazioni murali e alle scenografie che egli ebbe ripetutamente a creare per i balletti musicati da Honegger e da Milhaud. Ma, dopo il Dufy e il Léger, d'altri artisti converrà tener conto, qui nel padiglione francese. Più giovani dei precedenti: come il veemente Francois Desnoyer, ricco di una vasta esperienza, che egli ha acquisito nei musei di tutta Europa; gli astrattisti Jean Bazaine e Roger Chastel; l'«espressionista astratto» Pierre Soulages; e massimamente, perchè più interessante di tutti, Hans Hartung, che speriamo ritorni in un'altra Biennale con un maggior numero di opere; Jacques Lipchitz e Germaine Richier, nelle interessanti sculture dei quali una suggestione di particolare ascendenza cubistica ed espressionistica ha un giuoco assai notevole. Quindi, fra i tedeschi, vogliamo citare Theodor Werner e Willi Baumeister, due astrattisti di buone doti, e lo scultore Ger-

hard Marcks, non privo di certa severità strutturale, specie nella figura umana.

Fra i belgi, i noti o notissimi Jean Brusselmans, Edgard Tytgat, Jules De Sutter, Marcel Caron, Hubert Malfait, Joseph Cantre e Oscar Jespers. Fra gli svizzeri, il pittore Max Gubler su cui agisce qualche influenza di derivazione fauvistica, lo scultore Jakob Probst e l'incisore Hans Fischer. Fra gli spagnoli, Benjamin Palencia che nel suo impeto esuberante rivela non scarse simpatie per Van Gogh e Gauguin, l'astrattista Francisco G. Cossio, e Daniel Vazquez Diaz un ritrattista affatto ligio alla tradizione. Fra gli olandesi ed i messicani, alcuni attraenti grafici, come W. J. Rozendaal, J. M. Prange, Guus Romijn, Daniel den Dikkenboer, Johan Dijkstra, Harry Van Kruiningen, Wally Elenbaas, Alfredo Zalce, Leopoldo Mendez, Diego Rivera e David Alfaro Siqueiros. Fra gli espositori di Israele, Reuwen Rubin di gusto narrativo e popolaresco, Moshe Mokady con una tendenza alla deformazione grottesca, e Marcel Janco che ama il colore acceso e la scomposizione stilizzata della forma. Fra gli egiziani, che espongono per la prima volta in un padiglione proprio, i pittori di indirizzo impressionistico Youssef Kamel e Mohamud Naghi Bey, Wanly Seif con dei vivi bozzetti per teatro e Ibrahim Adham Wanly. E ancora i brasiliani Aldo Bonadei, Milton Dacosta, Emydio De Barros, Cicero Diaz, Alfredo Volpi, Danilo Di Prete e Geraldo De Barros; i canadesi David Milne e Alfred Pellan; la scultrice boliviana Marina Nunez Del Prado; i norvegesi Kai Fjeli e Sigurd Winge; ecc. ecc.

Il padiglione della Gran Bretagna, accanto alla retrospettiva di Wadsworth e alle opere di alcuni scultori astrattisti (Armitage, Butler, Chawich, Meadows, Turnbull), accoglie una vasta personale di Graham Sutherland, forse il

maggior pittore inglese d'oggi, che ha aperto la tradizione locale alle più vive correnti europee. Sutherland guarda alla natura con l'occhio di un visionario e ne ricava invenzioni fantastiche e drammatiche di un colore innaturale. Solo nella figura (*Ritratto di Somerset Maugham* del '49 e *Ritratto di lord Beaverbrook* del '51) egli s'adegua a una realtà quasi tradizionale. Ma in tutti gli altri dipinti (*Albero rosso* del '36, *Entrata di un viottolo* del '39, *Forma di albero verde* del '40, *Forma di albero contorto* del '44, *Biancospino* del '46, *Recinto di palme* del '48 ecc.) il suo fare, di radice espressionistica, allusivo e metaforico, si direbbe volto soprattutto a rendere alle cose una intensa vita psicologica, per ripresentarle poi, in certo senso, come simboli di una forza rudimentale, di un potere primitivo, spesso lussureggiante e sinistro.

Quanto mai vasta è pure, nel padiglione austriaco, la personale di Alfred Kubin, un grafico assai accorto e fecondo. Lavora quasi sempre a penna, e i disegni esposti (un centinaio circa, datati fra il '901 e il '952) riassumono in vero mezzo secolo di storia nell'arte, dal neosimbolismo ai modi più recenti dell'espressionismo. Ed anche se molte sono state le applicazioni della sua attività, egli però — afferma il Benesch — ha considerato sempre e soltanto la forma come l'unico veicolo «che conduce a espressione un profondo contenuto di vita».

In fine gli Stati Uniti ospitano, nel padiglione loro, tre pittori e uno scultore. Dei primi, Sturt Davis è un astrattista agevole e incisivo, molto adatto, ci sembra, alla composizione del manifesto; Yasuo Kuniyoshi, d'origine giapponese, sviluppa i motivi di un suo racconto fra naturalistico e surrealistico, in un'aura sognata, ove si mescolano richiami della civiltà orientale e di quella occidentale; ed Edward Hopper s'affida ad un realismo oggettivo e freddo, senza alcuna possibilità di evasione. In quanto allo scultore, che è Alexander Calder, vien naturale

di legare l'opera sua alle esperienze di un Kandinsky e di un Miro nella ricerca di quelle sagome aeree, di quel rabesco vitale cui particolarmente egli si dedica. Tutto è calcolato negli oggetti costruiti da Calder, tutto è armonica rispondenza di rapporti, movimenti, gravitazioni, nel sottile librarsi dei suoi fili e delle sue lamine metalliche. E se questa arte non ha paragone alcuno nel concetto tradizionale che della scultura generalmente possediamo, essa rimane tuttavia, pur con ciò che forse non le si può togliere di capriccio e di arbitrio, una creazione plastica che esprime in termini inediti e validi l'emozione dell'artista.

Silvio Branzi

INDICE

Introduzione.....pag. 6

Corot.....pag. 19

Lautrec.....pag. 25

Zandomeneghi.....pag. 32

I divisionisti.....pag. 39

Piemontesi dell'800 (Fontanesi, Avondo, Delleani, Reycend).....pag. 46

Gli espressionisti ("La Brücke": Kirchner, Heckel, Müller, Nolde, Pechstein, Schmidt-Rottluf).....pag. 52

Gli astrattisti olandesi ("De Stijl": Van Doesburg, Mondrian).....pag. 60

Soutine.....pag. 67

La scuola di Laethem (Permecke, De Smet, Van den Berghe).....pag. 74

Goya ed altri (Bourdelle, Wadsworth, Kylberg, Werkman).....pag. 81

Maestri italiani.....pag. 86

Tre personali (Casorati, Rosai, Marini).....pag. 93

Altri italiani (Levi, Meloni, Borra, Donghi, Cantatore, Mastroianni, Calò, Signori, Cappello, Lardera, Tomea, Sassu, Cesetti, Butera, Breddo, Barnabè, Gaspari, Perizzi, Vagnetti, Novati, Seibezzi, Dalla Zorza, Mandelli, Fabberi, Minguzzi,

S.Messina,Soldati,Pirandello,
Birolli,Santomaso,Vedova,
Morlotti,Afro,Corpora,A.Viani,
Cassinari,Saetti,Guttuso,Mafai,
Pizzinato,Zigaina).....pag. IOI
Altri stranieri (Dufy,Léger,
Desnoyer,Bazaine,Chastel,
Soulages,Hartung,Lipchitz,
Richier,Werner,Baumeister,
Marcks,Gbler,Probst,Palencia,
Rubin,Mokady,Janco,Sutherland,
Kubin,Davis,Kuniyoshi,Hopper,
Calder).....pag. IO8